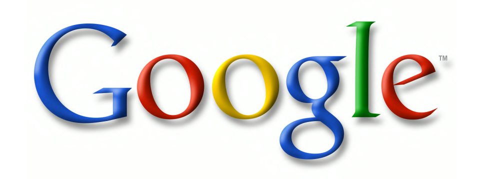
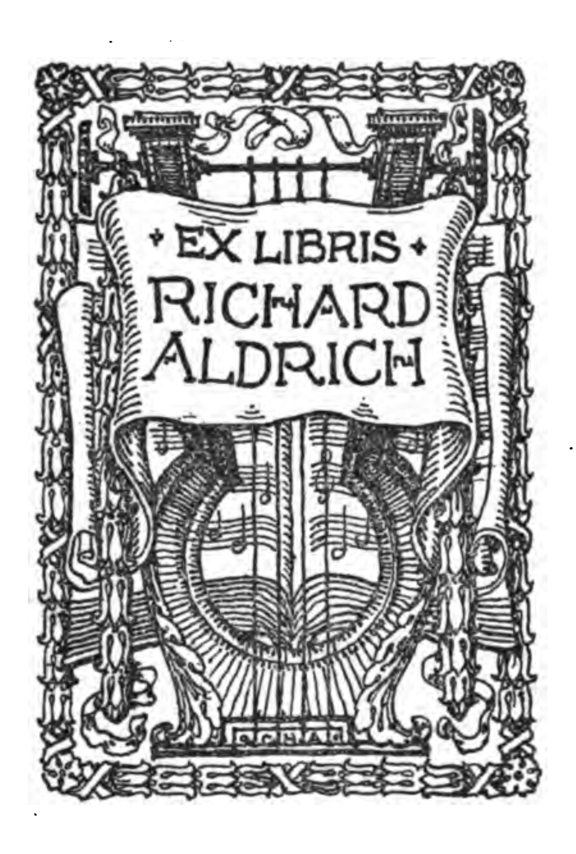

Google


EX LIBRIS
RICHARD
ALDRICH

LES

INSTRUMENTS

A ARCHET

CET OUVRAGE

est tiré à 500 exemplaires sur papier de fil

IL A ÉTÉ TIRÉ 12 EXEMPLAIRES SUR PAPIER DE CHINE

NUMÉROTÉS

LES

INSTRUMENTS

A ARCHET

LES FESEURS, LES JOUEURS D'INSTRUMENTS

LEUR HISTOIRE SUR LE CONTINENT EUROPÉEN

Suivi d'un Catalogue général de la MUSIQUE DE CHAMBRE

PAR

ANTOINE VIDAL

MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE PARIS ET DE L'ILE-DE-FRANCE

Orné de planches gravées à l'eau-forte

PAR

FRÉDÉRIC HILLEMACHER

TOME DEUXIÈME

PARIS

IMPRIMERIE DE J. CLAYE

A. QUANTIN, SUCCESSEUR

RUE SAINT-BENOIT

M DCCC LXXVII

TABLE GÉNÉRALE DES SOMMAIRES

CONTENUS DANS CE VOLUME

LES JOUEURS D'INSTRUMENTS

CHAPITRE IV

CHAPITRE V

CHAPITRE VI

CHAPITRE VII

CHAPITRE VIII

CHAPITRE IX

CHAPITRE X

CHAPITRE XI

CHAPITRE XII

TABLE DES PLANCHES

CONTENUES DANS CE VOLUME

LES

INSTRUMENTS A ARCHET

LES

JOUEURS D'INSTRUMENTS

« Pour désaigrir les amertumes de nostre pauvre vie Dieu nous a donné les douceurs de la musique qui est le refrain et l'écho des chansons harmonieuses du ciel. »

(*Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices*, par René François, prédicateur du Roy. Paris, 1632.)

CHAPITRE IV

LE ROI DES MÉNÉTRIERS PREND LE TITRE DE CHEF DES MÉNESTRELS DE LA VILLE DE PARIS ET DE TOUTES LES VILLES DU ROYAUME. — ÉTABLISSEMENT DE SUCCURSALES DE LA CORPORATION DANS LES PROVINCES. — DUMANOIR I, ROI. — NOUVEAUX STATUTS ACCORDÉS PAR LOUIS XIV EN 1657. — LES MAITRES DE DANSE FONT PARTIE DE LA CORPORATION. — BOCAN ET RICHELIEU. — FONDATION D'UNE ACADÉMIE DE DANSE EN 1662. — PROCÈS ENTRE LA NOUVELLE ACADÉMIE ET L'ANCIENNE CORPORATION. — DUMANOIR II, ROI EN 1668. — PROCÈS AVEC LULLI. — CRÉATION DES CHARGES DES JURANDES. — QUATRE CHARGES HÉRÉDITAIRES SONT CRÉÉES POUR REMPLACER L'ANCIENNE ADMINISTRATION DE LA CORPORATION. — DÉMISSION DE DUMANOIR II. — SA MORT.

Nous allons continuer l'histoire de la corporation des ménétriers, que nous avons laissée au XVe siècle, lors de l'obtention des statuts de 1407, et nous la suivrons jusqu'à son extinction définitive en 1776, pour n'avoir plus à y revenir.

Les statuts et les règlements, demandés et obtenus en réalité par les seuls ménestrels de la ville de Paris, l'avaient été au nom de toutes les villes de France; c'était une fiction, dont le but était trop clairement défini pour que les effets ne s'en fissent pas promptement sentir. Pendant le xvᵉ siècle, le titre de roy des ménestrels du royaume n'est pas encore adopté définitivement; mais, en 1514, il reparaît pour ne plus disparaître.

Il y avait eu opposition de la part des musiciens des provinces, de se soumettre à cette prétention de suzeraineté, qui leur paraissait avec raison exorbitante; mais il avait fallu céder, et, dans le courant du xviᵉ siècle, nous voyons s'établir, dans les principales villes de France, de véritables succursales de la corporation de Paris. Il en fut créé à Orléans, à Amiens, à Bordeaux, à Abbeville, à Blois [1].

Il y avait donc là une organisation sérieuse, et qui mettait dans l'entière dépendance de la corporation de Paris toutes celles de province; aussi, à partir du commencement du xviᵉ siècle, au roi des ménestriers appartient le droit exclusif de donner les licences autorisant l'exercice du métier dans les villes qui possèdent des succursales : nous en voyons un exemple dans l'acte suivant, daté du 26 mars 1508 [2].

« Le maiſtre des méneſtriers de France donne pouvoir au nommé Nicolas Heſtier d'exercer dans la ville de Tours en Touraine, pendant ſix années, les droits dont il jouit luy-meſme. »

Il va sans dire que ces licences n'étaient accordées que moyennant le payement d'un droit à la corporation de Paris.

1. Bibliothèque de l'École des chartres, 1842-3, tome IV, p. 534.

2. *Archives nationales.* Carton Q, 1215. Dossier Saint-Julien des Ménétriers.

Dans le cours du xvi[e] siècle, la corporation fut régie par ses anciens statuts, et il nous faut arriver de suite en 1658, époque à laquelle Louis XIV en accorda de nouveaux, pour suivre avec intérêt l'histoire de la ménestrandie.

Guillaume Dumanoir I[er] avait été nommé roi en 1657[1]. Dès l'année suivante, Louis XIV, par lettres patentes du mois d'octobre, accordait un nouveau règlement dont nous donnons ci-après la copie complète, cette pièce étant indispensable pour l'intelligence de ce qui va suivre[2].

STATUTS ET ORDONNANCES

Faites par le Roy, pour l'exercice de la charge de roy des violons, maiſtres à dancer & joüeurs d'inſtrumens tant hauts que bas, & la maiſtriſe des dits violons, maiſtres à dancer & joüeurs d'inſtrumens par toutes les villes de France :

I. — Les maiſtres, tant à Paris qu'ès autres villes de ce royaume, seront tenus d'obliger leurs apprentifs pour quatre années entières, ſans qu'ils puiſſent diſpenſer dudit temps, l'anticiper, ny deſcharger leurs brevets de plus que d'une année : à peine, contre leſdits maiſtres, de cent cinquante livres d'amende, applicables, un tiers au Roy, un tiers à la confrairie de Saint-

1. Le brevet du Roi nommant Guillaume Dumanoir roy des Menestriers, etc., est daté du 20 novembre 1657. (*Archives nationales,* registre O, 85. f° 179.)

2. Nous copions textuellement ces statuts dans un recueil imprimé existant à la Bibliothèque nationale sous la marque F. 2795. — Danse — et intitulé « *Statuts et réglemens des maîtres de danse et joueurs d'instrumens tant hauts que bas pour toutes les villes du Royaume, registrés au parlement le 22 août 1659.* » Paris, 1753.

Julien, & l'autre tiers au roy des violons; & contre lesdits apprentifs qui auront surpris ou capté induement lesdites décharges pour plus longtemps, de pouvoir jamais estre admis à la maistrise.

II. — Lesdits maistres seront tenus, suivant l'ordre accoustumé, de présenter leurs apprentifs, lorsqu'ils les prendront, audit roy des violons, & faire enregistrer leurs brevets sur leur registre, comme dans celuy de la communauté, pour lequel enregistrement ledit apprentif payera audit roy trois livres, & aux maistres de confrairie trente sols.

III. — Lesdits maistres ne pourront enseigner les jeux des instrumens & autres, qu'à ceux qui seront obligez & actuellement demeurant chez eux en qualité d'apprentifs : à peine de cinquante livres, applicables comme cy-dessus. Lorsque lesdits apprentifs, après leur temps d'apprentissage expiré, se présenteront pour estre admis à la maistrise, ils seront tenus de faire expérience devant ledit roy, lequel y pourra appeller vingt des maistres que bon luy semblera, pour les apprentifs, & dix pour les fils de maistres, &, s'il les trouve capables, leur délivrera la lettre de maistrise.

IV. — Tout apprentif à la maistrise, apprentif ou fils de maistre, sera tenu prendre les lettres dudit roy, & payera à la bource de ladite communauté, pour son droit de réception & entrée, s'il est fils de maistre, vingt-cinq livres seulement; & s'il est apprentif, la somme de soixante livres.

V. — Le mary d'une fille de maistre, aspirant à la maistrise, entrera comme fils de maistre, & sera receu & traitté de la mesme façon.

VI. — L'usage jusques-là observé à l'égard des violons de la chambre de Sa Majesté, pour la réception en la maistrise,

ſera continué, & ils y ſeront receus en conſéquence de leurs brevets de retenuë, & en payant par chacun, pour ſon droit de réception, la ſomme de cinquante livres à la boëtte de ladite communauté. Aucune perſonne régnicole ou eſtrangere ne pourra tenir eſcole, monſtrer en particulier la dance ny les jeux des inſtrumens hauts & bas, s'attrouper ny jour ny nuict pour donner ſérénades, ou joüer desdits inſtrumens en aucunes nopces ou aſſemblées publiques ou particulières, ny partout ailleurs, ny généralement faire aucune choſe concernant l'exercice de ladite ſcience, s'il n'eſt receu maiſtre ou agréé par ledit roy ou ſes lieutenans, à peine de cent livres d'amende pour la premiere fois contre chacun des contrevenans, ſaiſie & vente des inſtrumens : le tout applicable, un tiers à Sa Majeſté, un tiers à la confrairie de Saint-Julien, & l'autre audit roy des violons ou ſes lieutenans ; & de punition corporelle pour la ſeconde. La ſentence de M. le Prevoſt de Paris, du 2 mars 1644 & l'arreſt du Parlement du 11 juillet 1648, qui l'a confirmée, ſeront exécutez ſuivant leur forme & teneur ; &, conformément à iceux, défenſes ſont faites tant aux maiſtres qu'à toutes autres perſonnes de joüer des inſtrumens dans les cabarets & lieux infaſmes, &, en cas de contravention, les inſtrumens des contrevenans ſeront ſur le champ caſſez & rompus, ſans figure de procès, par le premier commiſſaire ou ſergent requis par ledit roy ou l'un des maiſtres de la confrairie, & les contrevenans empriſonnez pour le payement de ladite amende, laquelle ne pourra eſtre remiſe ou modérée pour quelque cauſe que ce ſoit, ny les contrevenans eſtre élargis qu'ils n'ayent actuellement payé.

VII. — Les maiſtres des faux-bourgs & des juſtices ſubalternes ne pourront faire aucun exercice dans les villes, ny faire aucune jurande ny maiſtriſe au préjudice du dit roy, ſur

peine de cent livres d'amende applicables comme cy-deſſus.

VIII. — Les violons privilegiez ſuivant la Cour ne pourront faire aucunes aſſemblées pour faire ſérénades ny joüer des inſtrumens, ny faire aucune choſe concernant la dite maiſtrise, en l'abſence de Sa Majeſté, en cette ville de Paris.

IX. — Si aucun apprentif, durant le temps de ſon apprentiſſage, ou après celuy expiré, alloit joüer aux cabarets & lieux infaſmes, ou en autres lieux publics, comme ſalles à faire nopces, il ne pourra jamais aſpirer à la maiſtriſe; au contraire, en ſera perpétuellement exclus.

X. — Les maiſtres ne pourront entreprendre les uns ſur les autres, ny aller au devant de ceux qui auront beſoin d'eux, ny prendre autres que leurs compagnons pour joüer avec eux; & quand ils ſeront loüez à quelqu'un pour un ou pluſieurs jours, celuy qui aura promis, ny ſes compagnons qu'il aura choiſis avec luy ne pourront, pour quelque cauſe que ce ſoit, ſe diſpenſer du ſervice qu'ils auront promis, entreprendre autres compagnies dans le dit temps, ou faire pluſieurs marchez à la fois, à peine de trente livres d'amende pour chaque contravention, applicable comme cy-deſſus.

XI. — Aucun maiſtre ne pourra aſſocier, ny mener avec luy pour joüer en quelque lieu que ce ſoit, aucun privilégié ſuivant la Cour, apprentif, ny autre qui ne ſoit pas maiſtre; & en cas de contravention, celuy des maiſtres qui ſera trouvé contrevenant payera la ſomme de dix livres, & celuy qui n'eſt pas maiſtre, moitié moins.

XII. — Chacun des dits maiſtres ſera tenu de payer trente ſols par chacun an, pour les droits de la confrairie Saint-Julien, & les deniers provenant des dits droits & des amendes appliquées à la dite confrairie ſeront employez à l'entretien de ladite cha-

pelle de Saint-Julien, & les droits de boëtte, aux neceſſitez de la dite communauté.

XIII. — Les maiſtres de confrairie qui ſeront éleus par chacun an, ſeront tenus de rendre compte du provenu de tous les dits droits, en préſence du dit roy des violons, & des maiſtres de la ſalle ; & le rendant compte vuidera ſes mains du reliquat, si aucun y a, en celles de celuy qui entrera en ſa place.

XIV. — Les fils de maiſtres pour leur réception en la maiſtriſe payeront audit roy, outre les droits de boëtte, la ſomme de vingt livres, & aux maiſtres de confrairie cent ſols.

XV. — Les apprentifs payeront au dit roy, outre les droits de boëtte, ſoixante livres, & aux maiſtres de confrairie, dix livres.

XVI. — Et dans les autres villes que Paris, payeront aux lieutenans du roy & maiſtres de confrairie, moitié moins.

XVII. — L'uſage immémorial pour la réception des maiſtres de confrairie, & maiſtres de la ſalle, ſera continué, & ce faiſant, nul ne pourra eſtre receu maiſtre de la confrairie, qu'il ne ſoit maiſtre de la ſalle, ſans le conſentement du dit roy & des autres maiſtres de confrairie & de ſalle, & autre jour que celuy de Saint-Thomas, & pour la réception en la dite maiſtriſe de ſalle, chacun de ceux qui y ſera receu payera à la boëtte, pour droit d'entrée, dix livres.

XVIII. — Et parce que le roy des violons ne peut pas eſtre préſent en toutes les villes de ce royaume, il luy ſera permis de nommer des lieutenans en chaque ville, pour faire obſerver les préſens ſtatuts & ordonnances, recevoir & agréer les maiſtres, auxquels lieutenans, toutes lettres de proviſion néceſſaires ſeront expédiées ſur la nomination & préſentation du dit roy ; & appartiendra en tous rencontres, la moitié des droits

dus, au roy, en chaque réception d'apprentif ou de maiſtre.

Regiſtrées, ouy le Procureur-général du Roy, pour joüir par l'impétrant de l'effet y contenu, à la réſerve du douzieſme article des dits ſtatuts qui demeurera réduit à quinze ſols suivant l'avis des anciens. A Paris, en Parlement, le vingt-deuxieſme aouſt, mil ſix cens cinquante neuf.

Le premier ſait qui nous frappe dans ces nouveaux ſtatuts est le titre de maîtres à danser, ajouté à celui de roi des violons et joueurs d'instruments : c'est là une innovation sur laquelle nous devons nous arrêter un instant, car, à partir de l'époque à à laquelle nous sommes arrivés, nous aurons souvent à en parler.

Il y avait longtemps déjà que la danse était devenue un art favori, les ballets, dont nous aurons l'occasion de parler au sujet du jeu des instruments aux XVI[e] et XVII[e] siècles, en avaient propagé le goût : plaisir de grand luxe pour les classes privilégiées du rang et de la fortune; plus modeste mais tout aussi vif pour celles moins favorisées.

Le musicien se confondait souvent avec le danseur. Nous en avons la preuve constante dans les productions musicales de l'époque : depuis les pièces pour la viole, de Claude Gervaise, qui parurent en 1547[1], jusqu'à la fin du XVII[e] siècle et bien plus tard, nous ne trouvons que sarabandes, gigues, pavanes, branles, courantes, gavottes, etc. Comme nous l'avons vu, ce genre de musique était joué très-souvent seul et pour le charme

1. Voir le chapitre VII.

unique de la mélodie ; mais, originairement d'abord, et puis par l'ordre naturel des choses, il était le compagnon inséparable de la danse[1].

Il s'ensuivit que la personnalité du danseur et celle du joueur d'instrument se confondirent et mêlèrent leurs intérêts.

Parmi les maîtres de danse renommés du XVII[e] siècle, plusieurs ont laissé la réputation de bons instrumentistes.

Jacques Cordier, dit Bocan, fameux maître à danser de la cour de Louis XIII[2], est cité par Mersenne comme l'un des hommes de son temps qui surent tirer le meilleur parti du violon :

« Le son du violon, dit-il, est le plus ravissant, car ceux qui en jouent parfaitement comme le sieur Bocan, l'adoucissent tant qu'ils veulent et le rendent inimitable par de certains tremblemens qui ravissent l'esprit[3]. »

Au talent du danseur Bocan comme joueur de violon se rattache une anecdote curieuse, racontée par le comte de Loménie-Brienne dans ses mémoires, anecdote peu connue, du reste, et dont on ne lira peut-être pas les détails sans intérêt; nous laissons parler l'auteur :

1. Voir pour tous les détails concernant la danse au XVI[e] siècle, l'ouvrage intitulé *Orchesographie & traicté en forme de dialogue par le quel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances.* Par Thoinot Arbeau, Lengres, 1586.

2. Jacques Cordier, dit Bocan, né dans les dernières années du XVI[e] siècle. Il suivit Henriette de France lorsqu'elle épousa Charles I[er] en 1625. Lors de la révolution d'Angleterre, Bocan revint en France. — Jacques Bocan avait continué à faire partie de la maison du roi jusqu'en 1648, car nous trouvons son nom et son titre à cette date sur la liste des officiers retraités et pensionnés par la cassette royale : *Jacques Bocan, balladin,* 340 *livres.* (*Archives nationales,* registre, cour des aides, Z, 1342.)

3. *Harmonie universelle,* instrumens à chordes, livre I, page 2.

« Le Cardinal eſtoit éperduement amoureux, & ne s'en cachoit point, d'une grande Princeſſe[1]; le reſpect que je dois à ſa mémoire m'empeſche de la nommer. Le Cardinal avoit eu la pensée de mettre un terme à ſa ſtérilité, mais on l'en remercia civilement, dit la chronique d'où je tire ce fait. La Princeſſe & ſa confidente[2] avoient en ce temps-là l'eſprit tourné à la joye, pour le moins autant qu'à l'intrigue : un jour qu'elles cauſoient enſemble & qu'elles ne penſoient qu'à rire aux dépens de l'amoureux Cardinal. « Il eſt paſſionnément épris, dit la confi-
« dente, je ne ſçache rien qu'il ne faſſe pour plaire à Voſtre
« Majeſté : voulez-vous que je vous l'envoye un ſoir dans voſtre
« chambre, veſtu en baladin, que je l'oblige ainſi à danſer une
« ſarabande, le voulez-vous? il y viendra! — Quelle folie! dit la
« Princeſſe. »

« Elle eſtoit jeune, elle eſtoit femme, elle eſtoit vive & gaye; l'idée d'un pareil ſpectacle luy parut divertiſſante : elle prit au mot ſa confidente, qui fut du meſme pas trouver le Cardinal. Ce grand miniſtre, quoiqu'il euſt dans la teſte toutes les affaires de l'Europe, ne laiſſoit pas en meſme temps de livrer ſon cœur à l'amour : il accepta ce ſingulier rendez-vous. Il ſe croyoit déjà maiſtre de ſa conqueſte; mais il en arriva autrement.

« Bocan, qui eſtoit le Baptiſte d'alors[3] & joüoit admirablement du violon, fut appellé : on lui recommanda le ſecret. De tels secrets ſe gardent-ils? C'eſt donc de luy qu'on a tout ſceu. Richelieu

1. Le cardinal de Richelieu et Anne d'Autriche, femme de Louis XIII. Cette scène doit avoir eu lieu en 1624. Richelieu venait d'entrer au Conseil, il avait trente-huit ans. Anne d'Autriche en avait alors vingt-quatre ans. Bocan ne partit pour l'Angleterre que l'année suivante.

2. Mme de Chevreuse.

3. L'auteur veut probablement parler de Lulli, qui était souvent désigné par ce nom seul. Peut-être veut-il désigner *Baptiste* Anet, le père, l'un des meilleurs élèves de Lulli, et dont la réputation comme violoniste commençait à s'établir.

eſtoit veſtu d'un pantalon de velours vert, il avoit à ſes jarretières des ſonnettes d'argent; il tenoit en main des caſtagnettes, & danſa la ſarabande que joua Bocan. Les ſpectatrices & le violon eſtoient cachez avec Vauthier & Beringhen, derrière un paravant d'où l'on voyoit les geſtes du danſeur. On rioit à gorge déployée; & qui pourroit s'en empeſcher, puis qu'après cinquante ans, j'en ris encore moy-meſme?

« On fit retirer Bocan, & la déclaration amoureuſe fut faite dans toutes les formes. La Princeſſe la traitta toujours de pantalonade, & ſes dédains affaiſonnez du ſel de la plaiſanterie aigrirent tellement le Prélat orgueilleux, que depuis, ſon amour ſe changea en haine. La Princeſſe ne paya que trop cher le plaiſir qu'elle avoit eu de voir danſer une Éminence[1]. »

Revenons à notre corporation des ménétriers. On comprend, d'après ce qui précède, à quel point elle avait intérêt à s'adjoindre les maîtres de danse qui *tenaient salle*, & dont l'industrie très-répandue & largement payée apportait un appoint sérieux aux bénéfices de la communauté; mais précisément à cause de cette importance des maîtres à danser, l'union ne fut pas de longue durée. En 1662, treize d'entre eux, dans le but de s'affranchir de tout contrôle de la part de la corporation de Saint-Julien, réclamèrent du Roi l'autorisation de fonder une académie spéciale de danse. Cette autorisation leur fut accordée, & les lettres patentes proposées à l'enregistrement; mais le roi des violons, Guillaume Dumanoir Ier, comprenant la gravité du coup porté à la vieille association des ménestrels, n'hésite pas à soutenir le choc, et dès les premiers jours d'avril 1662, il se

1. *Mémoires inédits* de Henri de Lomenie, comte de Brienne, publiés par F. Barrière. 2 vol. in-8°. Paris, 1828. Tom. Ier, chap. IV, page 275. Voir pour les preuves à l'appui dans le même volume, note A. A, page 415.

rend opposant auprès du Parlement à l'enregistrement des lettres patentes accordées aux maîtres à danser, pour la fondation d'une nouvelle académie indépendante de la corporation de Saint-Julien.

Un procès était la conséquence toute naturelle de la situation, et il s'engagea devant le Parlement. Plusieurs mémoires furent publiés de part et d'autre : l'académie nouvelle débuta[1], elle chercha à prouver que la danse est un art indépendant de la musique, et que si elle daigne s'adjoindre le violon, elle ne le fait que subsidiairement, comme le général qui emploie le clairon et le tambour à la guerre, uniquement pour animer les combattants; que, du reste, les qualités nécessaires aux danseurs sont bien autrement relevées que celles indispensables aux joueurs de violon, les uns devant être bien faits de corps, « les autres pouvant être boiteux, aveugles et bossus sans que personne s'en scandalise ». (Pl. LII.)

Ces arguments, qui n'étaient pas précisémeut flatteurs pour les joueurs de violon, ne déconcertèrent pas Guillaume Dumanoir Ier; sa réponse ne se fit pas attendre : œil pour œil, dent pour dent!

« Ce n'eſt pas sans sujet que je traitte de téméraires & d'entreprenans les treize prétendus réformateurs de la dance, qui depuis deux ou trois années taſchent de s'ériger en académiſtes... Croyez-moy, petits compagnons que vous eſtes, bien loin de pouvoir ſervir de modelle aux autres qui ſont profeſſion de muſique ou de dance, vous devriez prendre exemple ſur les

1. *Établiſſement de l'Académie royale de dance en la ville de Paris, avec un discours académique pour prouver que la dance, dans sa plus noble partie, n'a pas besoin des instrumens de muſique, & qu'elle eſt en tout absolument indépendante du violon.* Paris, Pierre le Petit, 1663. In-4°.

bourées que vos adverſaires compoſent chaque jour… Quelques-uns d'entre vous ſeroient bien mieux d'apprendre à lever la teſte & à bien tourner les piez, que de s'occuper à médire ainſi d'une infinité de perſonnes qui valent beaucoup mieux que vous tous, tant que vous eſtes[1]. »

Le Parlement ne fut pas longtemps à se prononcer; car, dès le 30 août 1662, il rendit un arrêt qui mettait les parties hors de cour et de procès, et validait ainsi l'enregistrement des lettres patentes faites le 30 mars précédent en faveur de la nouvelle académie; le roi des violons était battu!

En 1668, Michel Guillaume Dumanoir II[2] succéda à son père : il lui incombait une tâche difficile, et son règne devait être signalé par bien des tribulations. La première, et l'une des plus graves, fut la contestation qui naquit entre lui et Lulli, lorsque ce dernier obtint, en 1672, le privilége de l'Académie royale de musique. Dumanoir prétendit assimiler les instrumentistes de l'Opéra à tous ceux qui, d'après ses priviléges, lui devaient redevance pour l'exercice de leur métier; mais Lulli ne l'entendait pas ainsi : les lettres patentes qui l'avaient investi du monopole de l'Opéra avaient été accordées à un homme « qui euſt aſſez de ſuffiſance pour former des élèves tant pour bien chanter & actionner ſur le théâtre, qu'à dreſſer des bandes de violons, fluſtes & autres inſtrumens[3] ».

Et cet homme, qui sentait en lui la suffisance nécessaire

1. « *Le mariage de la muſique & de la dance, contenant la réponce au livre des treize prétendus académiciens touchant ces deux arts.* » Paris, chez Guillaume de Luyne, libraire-juré, en la salle des merciers, à la Juſtice, 1664.

2. Par brevet royal du 15 août 1668. (*Archives nationales*, registre O, 85, fº 179.)

3. Félibien, *Histoire de la ville de Paris*, tom. II des preuves, page 226. Extrait des lettres patentes de Louis XIV portant permission au sieur Lulli de tenir académie royale de musique en 1672.

pour former de bons instrumentistes, s'opposa à ce que des disciples tels que Baptiste père[1], Joubert, Marchand, Rebel père, Lalande et autres, fussent contraints d'aller subir un apprentissage ailleurs que chez lui, et obligés, pour exercer leur métier, de recevoir des diplômes de gens beaucoup moins capables qu'ils ne l'étaient eux-mêmes; cela était inadmissible et la question fut tranchée en faveur de Lulli par arrêt du Conseil, le 14 août 1673[2].

A la suite de ces difficultés avec Lulli, Dumanoir eut de nouveau maille à partir avec les maîtres à danser. Ces discussions finirent par le décourager : lésé dans sa dignité de roi et dans ses intérêts, il donna sa démission le 31 décembre 1685.

Cette démission n'était encore qu'une résignation provisoire de ses fonctions; il conservait son titre, mais en abandonnait les bénéfices et les prérogatives à la corporation; acte en fut passé légalement à la même date.

Quelques années plus tard, une décision prise par Louis XIV vint donner le dernier coup à cette royauté vieille bientôt de quatre siècles, sur laquelle le temps et les changements profonds survenus dans l'exercice de l'art musical pesaient si lourdement : l'élection des jurés pour tous les corps d'arts et métiers fut supprimée en 1691, et remplacée par des charges prenant le titre d'offices héréditaires et vénaux.

Ces charges nouvelles furent mises à la disposition des plus offrants, et, en ce qui touche la Corporation des joueurs d'instruments, quatre offices furent établis[3].

1. Voir le nom Anet (Baptiste), chapitre xv.

2. *Archives nationales*, minutes des arrêts du Conseil. E. 1771. Arrêt du 14 août 1673. (Section administrative.)

3. Déclaration du roy portant réglement pour les fonctions des « Jurez syndics

Les prétendants à ces offices nouveaux furent :

Thomas Duchesne, Vincent Pesant, Jean Aubert,	Faisant partie des vingt-cinq joueurs de violon ordinaires de la chambre du Roi[1].
Jean Godefroy,	Maître à danser.

Les quatre offices, avec droit héréditaire, leur furent concédés moyennant la somme de 18,000 livres.

Guillaume Dumanoir II s'opposa à la validité de la nomination des nouveaux titulaires; et, chose assez plaisante, les treize danseurs de l'académie fondée en 1661, avec lesquels son père Dumanoir I[er] et lui-même Dumanoir II avaient été en guerre acharnée, se joignirent à lui. Tout cela fut en vain; le Trésor royal n'était ni en position ni en humeur d'abandonner ces 18,000 livres qu'il regardait comme de bonne prise, et les contradicteurs en furent pour leurs peines et leurs frais.

Pour étendre un baume calmant sur les plaies vives de notre pauvre Dumanoir II, la déclaration du Roi, tout en le déboutant de son opposition, le conservait parmi les jurés chargés d'examiner et de recevoir les candidats à la maîtrise, et ajoutait :

« Le dit Dumanoir que nous avons maintenu, & maintenons par ces préſentes, en l'office de roy et maiſtre des méneſtriers & joüeurs d'inſtrumens, dont il eſt pourveu pour en jouir durant ſa vie. »

en titre d'office de la communauté des maiſtres à dancer & joueürs d'inſtrumens tant hauts que bas, & haut-bois de la ville de Paris, & des droits attribuez à leurs charges ».

A Paris chez Eſtienne Michalet premier imprimeur du Roy, rüe Saint-Jacques à l'image Saint-Paul. M DC XCII. (8 pages in-4°.)

1. On trouvera au chapitre XV les brevets de ces trois violons du Roi.

Cette générosité, toute fictive, n'abusa pas Dumanoir : il comprit que son rôle était fini, et donna sa démission irrévocable en 1693 en déléguant tous ses pouvoirs aux nouveaux jurés. Il ne survécut pas longtemps à son infortune, car il mourut en 1697, et un arrêt du conseil du 22 mai de cette même année prononça la suppression de la charge de *roy des violons*.

CHAPITRE V

PROCÈS DE LA CORPORATION AVEC LES CLAVECINISTES. — ARRÊT DU PARLEMENT EN FAVEUR DE CES DERNIERS. — NOUVEAUX PROCÈS EN 1707, 1728, 1732, AVEC LES MUSICIENS ET LES CLAVECINISTES. — NOMINATION DE GUIGNON EN 1742, COMME ROI DE LA CORPORATION. — RÈGLEMENT NOUVEAU HOMOLOGUÉ PAR LETTRES PATENTES DE JUILLET 1747. — PROCÈS AVEC LES ORGANISTES ET LES CLAVECINISTES RÉUNIS. — LES LIEUTENANS DU ROY DES MÉNESTRIERS EN PROVINCE. — LEURS CHARGES SONT ABOLIES PAR DÉCRET DU 13 FÉVRIER 1773. — DÉMISSION DE GUIGNON. — SUPPRESSION DE L'OFFICE DE ROY ET MAISTRE DES MÉNESTRIERS, PAR ÉDIT ROYAL DU 31 MARS 1773.

La démission et la mort de Dumanoir II ne changèrent rien au cours fatal des événements. Cette corporation des ménestrels, fondée à une époque où l'art n'était encore qu'un *métier,* avait traversé plus de quatre siècles, soutenue par les coutumes du temps; mais depuis le commencement du XVIIIe siècle, l'art musical et l'art instrumental avaient pris un tel essor, qu'une ère nouvelle s'annonçait, où toutes ces restrictions et ces privilèges devenaient une barrière intolérable pour leur développement; là était la condamnation irrévocable de la vieille corporation des ménestriers.

Après les discussions avec Lulli, il en surgit d'autres plus

importantes encore. Les clavecinistes, sommés par les quatre jurés privilégiés nommés en 1691, d'avoir à payer les droits de maîtrise à la corporation, s'y refusèrent, et furent condamnés une première fois au Châtelet; ils en appelèrent devant le Parlement qui, par arrêt en date du 7 mai 1695, jugea la question à un autre point de vue, et affranchit les compositeurs de musique, organistes et joueurs de clavecin de tous droits ou redevances envers la communauté de Saint-Julien. Nous donnons ici le texte littéral de cet arrêt vraiment intéressant pour l'histoire de l'art :

« Entre Médéric Cornſil, N. Gigault, J. B. De la Brunne, M. De la Guerre, M. De Mirault, A. Houſſu & conſors, faiſant profeſſion d'enſeigner à toucher le claveſſin, appelans de ſentence rendue par le prévoſt de Paris ou ſon lieutenant général de police, le 16 juin 1693, par laquelle défenſes ſont faites à tous particuliers d'enſeigner à toucher du claveſſin ſans auparavant ſe faire paſſer maiſtres de la Communauté des maiſtres à dancer & joüeurs d'inſtrumens tant hauts que bas et haut-bois; auxquels profeſſeurs de claveſſin ſe ſont joints, Nicolas le Bègue, Gabriel Nivers, Jean Buterne, François Couperin, compoſiteurs de muſique et organiſtes de la chapelle du Roy, par leur requeſte d'intervention du 10 juillet 1693, tendant à ce que, ſans avoir égard aux dites ſentences, lesdits jurés avec leur roy des violons, maiſtre des méneſtriers intervenans, cy-après nommez, ſoyent déboutez de leur demande & condamnez au dépens. Les dits profeſſeurs de claveſſin avec les dits organiſtes du Roy, défendeurs. D'une part.

« Et Thomas Duchesne, Vincent Peſant, Jean Aubert & Charles Duchesne, jurés de la Communauté des maiſtres à dancer & joüeurs d'inſtrumens tant hauts que bas & haut-bois,

auxquels s'eſt joint Guillaume Dumanoir, roy des violons, maiſtre des méneſtriers, par ſa requeſte d'intervention du 8 janvier 1694; demandeurs. D'autre part[1].

« Production des parties & requeſtes reſpectives employées pour contredits. Concluſions du procureur du Roy, le tout joint & conſidéré. La Cour faiſant droit ſur le tout, ſans s'arrêſter à l'intervention dudit Dumanoir, dont il eſt débouté, ny à la requeſte des dits jurés du 27 mars 1694; ayant égard à celle desdits ſieurs Nivers, le Bègue, Buterne, Couperin & conſors, compoſiteurs de muſique, organiſtes, faiſant profeſſion d'enſeigner à toucher le claveſſin, a mis & met les appellations, & ce dont a été appellé, à néant; émendant, déboutte lesdits jurés de leur demande, ordonne que leurs qualités ſeront réformées, et que celles de maiſtres à dancer et joüeurs d'inſtrumens tant hauts que bas & haut-bois, portées par la déclaration du Roi du 2 novembre 1692, y ſeront employées; condamne lesdits Dumanoir & jurés aux dépens. Fait au Parlement, le 3 mai 1695[2]. »

Cet arrêt était juste et inévitable. Comment, nous le répétons, mettre sous la dépendance des maîtres à danser, des hommes tels que Couperin[3], Chambonière, le Bègue et tant d'autres ?

Il était cependant plus difficile qu'on ne pourrait croire, d'abattre définitivement des prétentions enracinées depuis si longtemps, et qui tenaient par tant de liens à l'état social existant encore alors.

1. Les demandeurs avaient encore fait figurer dans ces actes le nom de Dumanoir, bien qu'il se fût démis de ses fonctions dès 1693.

2. *Recueil d'édits, arrêts, mémoires, etc., en faveur des muſiciens du Royaume.* Paris, P. R. C. Ballard, seul imprimeur de la musique du Roy. M. DCC. LXXIV.

3. Il s'agit ici de François Couperin, organiste de Saint-Gervais, oncle de François Couperin dit le Grand; ce dernier, qui fut le musicien le plus illustre de la famille, n'avait en 1695 que vingt-sept ans.

La. corporation des ménestriers, maîtres de danse, ne se tint pas pour battue par l'édit de 1695. En 1707, elle engagea une nouvelle lutte, afin de faire rentrer sous sa domination tout l'art musical : elle obtint même des lettres patentes en date du 5 avril de la même année, qui confirment les maîtres de la Communauté : « dans la fonction et exercice de leur art, tant pour le fait de la danſe que pour enſeigner à joüer tous les inſtruments de muſique & tablature, de quelque eſpèce que ce puiſſe eſtre, ſans aucune exception, & notamment dans le droit d'enſeigner à joüer du claveſſin, du deſſus & de la baſſe de viole, etc., nonobſtant tous arreſts & jugemens contraires ».

Les compositeurs de musique et les clavecinistes s'opposèrent à l'enregistrement de ces lettres, qui tendaient à détruire pour eux le bénéfice de l'arrêt de 1695; ils triomphèrent, et les lettres furent rapportées. On en délivra de nouvelles à la Communauté, mais on supprima le privilége du jeu exclusif des instruments, et on remplaça le mot *art* par celui beaucoup plus vrai de *métier*.

Le combat continue. En 1728, la Corporation veut de nouveau soumettre à ses exigences tous les musiciens attachés à l'orchestre de l'Opéra. Refus de ces derniers : procès, et le 27 juin de la même année, lettres patentes, permettant aux symphonistes employés à l'Académie royale de musique de jouer aux fêtes publiques et particulières où ils seraient mandés, avec défense en même temps à la Corporation de les troubler dans la jouissance de ce droit.

Enfin, en 1732, le Roi fut obligé de confirmer tous les arrêts rendus contre la Communauté [1] en faveur des instru-

1. *Recueil des édits, arrêts, mémoires, en faveur des musiciens du Royaume*. Paris, Ballard, 1774. Pages 20 et suivantes.

mentistes de l'Académie royale de musique, que les maîtres à danser tenaient encore en échec.

Cette situation précaire de la Communauté de Saint-Julien dura jusqu'en 1742. Alors Guignon (Portr. pl. LIII), violoniste très-remarquable, et qui faisait partie de la Chapelle et de la Chambre du Roi, tenta de relever la corporation de l'état de décadence où elle menaçait de s'engloutir tout entière. Guignon était un artiste de cœur : ses intentions, inspirées plutôt par un sentiment de dévouement à son art que par l'amour de la spéculation, étaient bonnes en elles-mêmes; toutefois, il aurait dû comprendre que l'avenir de l'art était, non pas dans une réglementation surannée et restrictive, mais au contraire dans la liberté la plus absolue et la plus illimitée. Ses efforts furent vains : il n'en retira que des déceptions et des peines. Il fallait cette dernière et décisive épreuve pour faire disparaître à jamais la corporation fondée en 1321 par les : « Méneftereux et les Ménefterelles de la ville de Paris, pour la réformacion du meftier de yceuls & le proufit commun ». Les lettres patentes nommant Guignon roy et maître des ménétriers et joueurs d'instruments tant hauts que bas du royaume, sont datées de Versailles, le 15 juin 1741[1]. Les considérants tendent à prouver que la corporation était tombée bien bas à cette époque : nous en extrayons les lignes suivantes : «... La survivance du dit office auroit été accordée à Michel Guillaume Dumanoir fils, lequel s'en seroit volontairement démis en faveur de la communauté des maîtres à danser, par acte passé devant notaires à Paris, le 1er décembre 1685. Mais cette réunion n'ayant pu être faite sans nos lettres d'autorisation, et étant d'ailleurs bien informés

1. *Archives nationales*, registre secrétariat O, 85, f°s 179 à 184.

que, loin d'avoir été avantageuse aux maîtres d'instrumens et maîtres de danse, elle a donné lieu à un dérangement total dans les affaires de la Communauté, tant par l'inexécution de leurs statuts et règlemens que par les dettes considérables que la mauvaise administration des jurés luy a fait contracter, nous noûs sommes déterminés à faire revivre un office si nécessaire au rétablissement du bon ordre dans cette Communauté. »

L'installation de Guignon se fit avec une certaine solennité légale, destinée à lui donner plus de valeur : lorsque les lettres patentes furent adressées au Parlement pour leur enregistrement, celui-ci, avant de remplir cette formalité, ordonna qu'elles fussent soumises à la Corporation qui devait les approuver. Cette approbation ne se fit pas attendre, et l'enregistrement eut lieu le 8 février 1742.

Le 7 mars suivant, le nouvel élu, conformément aux usages du temps, prête serment entre les mains du lieutenant de police, et est définitivement reçu roi des violons.

Après quelques années d'exercice, mettant à exécution le plan qu'il avait formé, il convoque une assemblée générale des maîtres d'instruments et de danse de la ville de Paris et autres villes du royaume; et, dans cette réunion, qui eut lieu dans la salle de Saint-Julien, le dimanche 25 juin 1747, il soumet à la discussion des intéressés un nouveau règlement en vingt-huit articles, mûrement élaboré, et qui, dans plusieurs de ses parties, attestait une certaine habileté administrative, en même temps qu'une volonté clairement formulée de relever la Corporation de l'état d'abaissement moral où elle était tombée.

Nous nous contenterons d'analyser ce document de manière à en donner une juste idée :

Comprenant dans le nombre de ses administrés les maîtres

tant pour la danse que pour tous les jeux d'instruments, violons, basses de violons, haut-bois, flûtes, musettes, bassons, violes, basses de violes, *orgues, clavecins,* et généralement de tous les instruments de musique, tant hauts que bas, de quelque nature qu'ils puissent être, tant à Paris que dans toutes les villes du royaume : il rétablit l'obligation de se faire recevoir maître par le roy des violons ou ses lieutenants, pour tous ceux qui veulent enseigner soit la danse, soit le jeu des instruments ou exercer l'art musical de quelque manière que ce soit. Toute contravention entraîne la saisie et la vente des instruments, trois cents livres d'amende pour la première fois, amende double pour la seconde, avec contrainte par corps pour son paiement. Les maîtres de chant sont compris dans cette disposition.

Se montrant, en cela, plus libéral que ses prédécesseurs, il abolit l'apprentissage, et déclare que tous ceux qui seront jugés capables d'être utiles au public par leurs talents pourront être admis à la maîtrise : l'épreuve pour l'obtention de la maîtrise a lieu devant le roi des violons, devant les jurés de la Communauté en exercice, et quatre maîtres de salle. L'aspirant, admis par le jury, reçoit du roi des violons le brevet de maître, au moyen duquel il obtient du lieutenant de police l'autorisation nécessaire pour exercer son métier. A Paris, la taxe pour la réception à la maîtrise est de trois cents livres pour ceux qui ne sont ni fils ni gendres de maîtres; pour ceux-ci, elle est seulement de cent soixante-cinq livres.

Il faut également faire expérience pour la maîtrise en province. Le prix de réception est de cinquante livres et de vingt-cinq livres pour les fils ou gendres de maîtres, dans les grandes villes appelées par les statuts villes majeures, et

déclarées être au nombre de quarante; pour les villes non majeures, le prix est de moitié.

Après avoir pourvu aux détails d'administration, de comptabilité, et avoir bien déterminé le rôle de chacun, Guignon termine ce règlement par une disposition généreuse :

« Afin d'attirer la bénédiction du ciel sur la Communauté, et remplir les intentions des anciens Ménestriers, fondateurs de la chapelle et hôpital de Saint-Julien, il sera préalablement réservé, sur le prix de chaque réception à la maîtrise, une somme qui sera distribuée aux maîtres pauvres, hors d'état d'exercer, soit par vieillesse soit par infirmité, ainsi qu'aux pauvres veuves de maîtres...; et supposant que les besoins actuels des pauvres maîtres et veuves de maîtres n'absorbassent pas la masse des dites sommes, réservées pour leur soulagement, le reste sera employé à rétablir l'ancien hôpital de Saint-Julien des Ménestriers, et à le garnir de lits et ustensiles nécessaires aux malades et infirmes qui y seront reçus, et toujours au choix et par délibération de la Communauté. »

Ces nouveaux statuts furent homologués par lettres patentes du roi, datées du mois de juillet 1747. Pour juger à quel point ils étaient inexécutables, il faut se rappeler l'état de l'art musical en France à cette époque : les concerts spirituels avaient été fondés en 1725; depuis nombre d'années, les instrumentistes étrangers affluaient à Paris. En France, les Baptiste Anet, Guillemain, Leclerc, Dauvergne, Gaviniès, Dupont, sur le violon; Berteau et Jean Barrière sur le violoncelle, commençaient une école remarquable, dont le grand talent de Guignon lui-même était un des plus solides éléments!

Rameau était dans toute la force de son génie (Portr. pl. LIV) : autour de lui se groupait une pléiade de clavecinistes

et d'organistes qui comptaient à juste titre parmi les plus habiles de l'Europe.

Ce qu'il était bien facile de prévoir arriva : à peine ces règlements étaient-ils mis au jour, qu'une clameur formidable et unanime s'éleva contre eux. Parmi les compositeurs organistes et clavecinistes, Landrin, Calvières, Daquin, se mirent les premiers en avant, et frappèrent d'opposition à l'enregistrement les statuts et les lettres patentes qui les confirmaient; bientôt, trente-trois organistes et clavecinistes de Paris et de la province se joignirent aux premiers, et le procès s'engagea. Nous n'entrerons pas dans les détails de ces nouvelles discussions : les arguments fournis de part et d'autre furent à peu près les mêmes que dans les luttes précédentes, mais encore bien plus décisifs en faveur des harmonistes, organistes et clavecinistes qui, depuis un demi-siècle, avaient imprimé à l'art un progrès si appréciable.

Guignon, voyant sa cause compromise, abandonne dès le 9 avril 1750, et avant la fin du procès, toutes ses prétentions à l'égard des organistes et des clavecinistes, mais veut les maintenir pour les autres instruments. Ses adversaires ne laissèrent même pas cette dernière planche de salut à la vieille corporation : ils voulaient ramener la situation à son état naturel, et affranchir à jamais le corps musical tout entier d'exigences surannées : ils obtinrent gain de cause[1].

Dans son arrêt du 30 mai 1750, le Parlement leur donna raison sur tous les points. La corporation des instrumentistes fut maintenue, mais son chef dut prendre à l'avenir le titre

1. Tous les mémoires, arrêts, lettres patentes, etc., concernant les disputes en question, se trouvent dans le : *Recueil d'édits, etc., en faveur des musiciens du royaume.* Paris, Ballard, 1774.

plus modeste de : « Roy & maiſtre des méneſtriers, joüeurs d'inſtruments tant hauts que bas, & hautbois, & communauté des maiſtres à danſer. »

Jusqu'en l'année 1773, notre corporation avait été en butte à des difficultés toujours renaissantes et produisant toujours le même résultat, c'est-à-dire gain de cause donné à ses adversaires. Tout cela devait avoir un dénouement fatal : voici dans quelles circonstances il eut lieu. On n'a pas oublié que le titre de roi des joueurs d'instruments de Paris et de toutes les villes du Royaume, donné au chef de la Communauté, soumettait à sa domination tous les musiciens de France ; il avait été créé depuis longtemps dans les provinces de nombreuses charges de lieutenants qui donnaient matière à d'incessantes réclamations, et devenaient odieuses aux musiciens qui leur étaient forcément soumis.

Les prétentions de ces lieutenants allaient jusqu'à exiger le paiement des droits de maîtrise, non-seulement des clavecinistes et des musiciens de tout rang, mais encore des organistes et des maîtrises des églises et des cathédrales. Un particulier nommé Barbotin, qui avait acheté de la Communauté une lieutenance générale héréditaire, comprenant à peu près les deux tiers du territoire de la France, aux prix ridicules de quarante livres tournois pour le Bordelais, soixante livres pour deux autres provinces, etc., etc.[1], avait cédé la plupart de ces priviléges à des individus sans aveu et pour un prix encore plus infime : ainsi, un sieur J. O. Josson, espèce de charlatan, eut l'Anjou et le Maine ; Ch. Champion, garçon perruquier, eut la Beauce et l'Orléanais ; Sauvajeau, cabaretier, eut Blois ; Le Maire, mar-

1. *Almanach du Théâtre.* État actuel de la musique du Roi, 1774. Page 15.



chand d'orviétan et arracheur de dents, Bourges; nous en passons, et des meilleurs : ces titulaires indignes, poursuivant impitoyablement tout musicien qui voulait exercer son art librement, attaquant même devant les tribunaux les prêtres qui, dans les églises, enseignaient à jouer de l'orgue ou à chanter à des enfants de chœur. Au milieu de ce chaos d'exactions, Guignon, dégoûté de ce qui se passait, n'avait pris aucune part à la gestion des intérêts de la Communauté, depuis l'arrêt du 30 mai 1750; à partir de cette époque, il n'avait même perçu ni fait percevoir directement ou indirectement les droits attribués à sa royauté, pas plus sur les musiciens que sur les maîtres de danse ou les ménétriers de profession [1].

Les plaintes et les réclamations devinrent générales : de toutes les parties du royaume, les musiciens adressèrent leurs suppliques aux confrères de la musique royale à Paris, qu'ils savaient plus aptes, par leur position, à les faire parvenir au Roi. Ceux-ci prirent chaudement en main la défense de leurs coïntéressés : ils trouvèrent de hautes protections à la cour. Un mémoire fut rédigé en faveur de cette cause vraiment juste; il n'était pas difficile d'invoquer de bonnes raisons pour prouver tout l'odieux du système suivi par Barbotin et ses agents; il y était dit, entre autres choses : « Que si les ménétriers pouvoient continuer à tourmenter les musiciens, à attaquer la liberté de leur art, et à les priver du droit qu'ils ont toujours eu d'enseigner la musique vocale et instrumentale, à porter le trouble et le désordre jusque dans les églises cathédrales, à contraindre des prêtres, enfin, à se faire recevoir maîtres à danser, l'étude de la musique seroit bientôt négligée;

1. *Almanach du Théâtre.* État de la musique du Roi, 1774. Pages 13 et 14.

l'émulation, si propre à faire fleurir les talents, ne tarderoit pas à se dissiper, à se détruire et à s'éteindre; et que cet art, fait pour adoucir les mœurs par le charme qu'il y répand, seroit bientôt anéanti. »

Ce mémoire est soumis au Roi en son conseil, le 13 février 1773.

Les concessions de lieutenance faites par la corporation des Ménétriers sont annulées : Guignon donne sa démission, et, le mois suivant, la charge de roi des joueurs d'instruments est irrévocablement supprimée. Nous ne pouvons mieux faire que de donner le texte exact de ces arrêts royaux, qui furent le coup de grâce donné à l'ancienne corporation des ménestrels qui, peu d'années après, devait être définitivement dissoute par l'arrêt de 1776, abolissant l'ancien régime des corps d'arts et métiers [1].

ARRÊT DU CONSEIL D'ÉTAT DU ROY

du 13 février 1773,

qui annule les concessions des charges de lieutenans-généraux et particuliers du roy des violons.

« Le Roy étant informé que la Communauté des maîtres à danser, connue sous le nom de confrérie de Saint-Julien des ménestriers, se seroit crue fondée sur des statuts confirmés par l'édit du mois d'octobre 1658, auxquels elle auroit donné une interprétation trop étendue, et qui ont été abrogés par des loix postérieures, notamment par la déclaration du 2 novembre 1692,

1. *Recueil de réglements pour les corps d'arts et métiers*. Paris, 1779, in-4°.

et par les lettres patentes du 25 juin 1707; et sur ce qui a été représenté à Sa Majesté, que la dite Communauté, sans la participation du sieur Guignon, nommé roy des violons et des Ménestriers par brevet du 15 juin 1741, auroit vendu ou concédé des charges de lieutenans généraux et particuliers du roy des violons dans les provinces à différents particuliers, et nommément au sieur Barbotin qui exerce et fait exercer par les lieutenans par lui commis, envers les musiciens, même ceux des églises et des cathédrales et autres, de prétendus droits et des vexations qui troublent le bon ordre : Sa Majesté auroit jugé à propos de réprimer de tels abus, et, en conséquence, s'est fait représenter en son conseil les dits statuts et l'édit de 1658, la dite déclaraiion du 2 novembre 1692, et les lettres patentes du 25 juin 1707 : desquels Sa Majesté s'étant fait rendre compte, et bien informée, en outre, que le dit sieur Guignon n'a jamais, en sa qualité de roy des violons et des Ménestriers, commis aucuns lieutenans généraux ou particuliers dans les provinces et villes du royaume, Sa Majesté n'auroit pu voir sans étonnement que la dite Communauté auroit nommé des lieutenans généraux et particuliers du roy des violons, et notamment le sieur Barbotin dans différentes provinces, lequel a nommé des lieutenans particuliers qui le représentent. Sa Majesté, ouï le rapport etc., a cassé et annullé; casse et annulle la vente, ou concession faite par la confrérie de Saint-Julien des Ménestriers, de toutes les charges de lieutenans généraux et particuliers du roy des violons dans toute l'étendue du Royaume, et notamment celle du sieur Barbotin auquel Sa Majesté interdit toutes fonctions; fait, Sa Majesté, défense à tous musiciens et autres, de reconnoître les dits lieutenans généraux et particuliers. »

Fait au conseil d'état du roy, Sa Majesté y étant, tenu à Versailles le 13 février 1773[1].

Les lettres patentes confirmant l'édit ci-dessus sont datées de Versailles le 3 avril 1773.

ÉDIT DU ROY

Portant suppression de l'office de roy et maître des ménestriers.

« Louis, etc., etc. Notre âmé Jean-Pierre Guignon nous ayant très-humblement fait supplier d'agréer sa démission pure et simple de l'office de roy et maître des Ménestriers, et joueurs d'instruments tant hauts que bas dans notre royaume, dont nous l'avions pourvu par nos lettres du 15 juin 1741; nous nous sommes fait rendre compte des pouvoirs et priviléges généralement attribués à cette charge, et bien informés que l'exercice des dits priviléges, que le dit sieur Guignon s'est abstenu de mettre en usage, paroit nuire à l'émulation si nécessaire au progrès de l'art de la musique, que notre intention est de protéger de plus en plus; nous avons jugé à propos, en référant à la demande du dit sieur Guignon, de supprimer à toujours la dite charge. A ces causes, etc... Nous avons, par notre présent édit perpétuel et irrévocable, éteint et supprimé; éteignons et supprimons la charge de roy et maître des Ménestriers et joueurs d'instruments tant hauts que bas de notre royaume, vacante par la démission volontaire qu'en a fait le sieur Guignon. »

« Donné à Versailles au mois de mars 1773 et de notre règne le 58e. »

Signé : Louis.

1. *Recueil d'édits, arrêts du conseil, lettres patentes etc.*, en faveur des musiciens du Royaume. Paris, Ballard, 1774. Pages 210 et suivantes.

CHAPITRE VI

SUITE ET FIN DE L'HISTOIRE DE LA CHAPELLE SAINT-JULIEN-DES-MÉNESTRIERS. — PROCÈS ENTRE LA CORPORATION DES MÉNESTRIERS ET LES PÈRES DE LA DOCTRINE CHRÉTIENNE AU SUJET DE LA CHAPELLE SAINT-JULIEN EN 1658. — LA CORPORATION EST MAINTENUE DANS SES DROITS ET UN ACCORD EST SIGNÉ ENTRE LES PARTIES EN 1664. — NOUVELLES DIFFICULTÉS ENTRE LES DOCTRINAIRES ET LA CORPORATION JUSQU'EN 1720. — PROCÈS AVEC LE CHAPITRE DE SAINT-MÉRY EN 1781. — INVENTAIRE DU MOBILIER DE LA CHAPELLE DE SAINT-JULIEN, DRESSÉ LE 11 AOUT 1781. — LE 11 DÉCEMBRE 1789 UNE DÉPUTATION DES ADMINISTRATEURS DE LA CORPORATION DES MAITRES A DANSER JOUEURS D'INSTRUMENTS SE REND A LA BARRE DE L'ASSEMBLÉE CONSTITUANTE ET FAIT DON A LA NATION DE LA CHAPELLE SAINT-JULIEN ET DE SES DÉPENDANCES. — DES COMMISSAIRES SONT NOMMÉS POUR PROCÉDER A L'ESTIMATION DE CES BIENS. — PROCÈS-VERBAL D'ESTIMATION DATÉ DU 25 OCTOBRE 1790. — VENTE ET DÉMOLITION.

Nous avons laissé la chapelle Saint-Julien-des-Ménestriers à l'époque où elle fut érigée en bénéfice perpétuel par une bulle du pape Clément VI, de l'année 1334[1].

Jean de Villars, prêtre du diocèse de Sens, présenté par les administrateurs, en fut nommé desservant. L'évêque de Paris

1. Voir tome Ier, *les Joueurs d'instruments*, chap. III, page 345.

ordonna que le chapelain dirait tous les jours une messe basse à l'autel de saint Julien, au lever du soleil, et que le dimanche, ainsi qu'aux cinq grandes fêtes de l'année, et à celles de la Vierge et de saint Julien, il dirait une grande messe, et chanterait les premières et les secondes vêpres, avec les matines. Les administrateurs étaient tenus de lui procurer les ecclésiastiques nécessaires pour les offices solennels; ils devaient également fournir le luminaire, et donner au chapelain un logement près de l'église.

Tous les droits de paroisse furent réservés au curé de Saint-Méry; aucun sacrement ne pouvait être administré par le chapelain sans sa permission[1].

Pendant plusieurs siècles, cette petite chapelle fonctionna sous la protection de ses règlements fondamentaux; mais vers le milieu du XVII[e] siècle, un événement important vint troubler cette quiétude qui durait depuis si longtemps.

Des désordres d'une nature fâcheuse s'étaient, paraît-il, élevés parmi les prêtres séculiers qui la desservaient. Le 22 novembre 1644, un ordre de l'Archevêque de Paris, accordé sur l'intercession de la Reine Anne d'Autriche, transféra aux Pères de la doctrine chrétienne tous les droits et priviléges qui en dépendaient. C'était une rude atteinte portée à la corporation. Cette attaque violente était d'autant plus fatale aux Ménestriers joueurs de hauts et bas instruments, qu'elle se produisait à une époque où de graves embarras allaient commencer pour eux[2], et qu'ils avaient affaire à des adversaires habiles au combat et tenaces dans leurs prétentions.

1. Félibien, *Histoire de la ville de Paris*, tome I[er], page 575.

2. Ce fut en 1662 que commencèrent les disputes entre les académistes de la danse et les ménestriers.

Les Pères de la doctrine chrétienne, dont l'ordre avait été fondé en 1593 par César de Bus et confirmé par le pape Clément VIII comme congrégation séculière, n'avaient vécu depuis leur fondation que de difficultés processives de tout genre. Lors de la mort de leur fondateur en 1607, désirant passer de l'état séculier à l'état régulier, ils se rangèrent en 1616 sous la règle des pères Somasques[1], en stipulant toutefois certaines conditions qui laissaient leur personnalité bien marquée. Depuis ce moment, les disputes entre les Somasques et les Pères de la doctrine chrétienne furent incessantes; et lorsqu'en 1644, ces derniers obtinrent la concession de la chapelle Saint-Julien-des-Ménestriers, ils étaient encore en pleine discussion devant le Roi de France et la Cour de Rome.

On comprend combien de pareils adversaires étaient dangereux pour nos pauvres maîtres d'instruments hauts et bas. Tout alla d'abord mal pour la corporation de Saint-Julien. En 1649, la chapelle et les lieux en dépendant furent réunis à la congrégation des doctrinaires, par sentence de l'officialité; le revenu même de l'hôpital de Saint-Julien, qui était de 400 livres par an, subit le même sort. Mais il venait de se passer un fait destiné à changer la marche des choses : Guillaume Dumanoir, l'un des vingt-quatre violons de la chambre du Roi, avait été nommé en 1657 roi des joueurs d'instruments tant hauts que bas du Royaume. Le nouveau chef était bien en cour : il organisa de suite la défense de la corporation contre les Pères de la doctrine chrétienne et les résultats de ses efforts ne se firent pas longtemps attendre.

1. Ordre des P. Somasques fondé à Venise, en 1528, par Jérôme Émilien. Il tirait son nom du village de Somasca, situé entre Milan et Bergame où fut établi le chef de l'ordre. (*Histoire des ordres monastiques, religieux et militaires*, par le P. Helyot. Paris, 1725, tome II, page 223 et suiv.)

Dès le mois de juillet 1658, un arrêt du Roi rendu en son conseil, confirmé par arrêt du Parlement du 13 du même mois, rétablissait la communauté de Saint-Julien dans la possession de ses biens, et après de nouveaux débats, les Ménestriers remportèrent une victoire signalée. Le 3 avril 1664, une transaction définitive intervint entre les administrateurs de Saint-Julien et les doctrinaires.

Voici le texte de ce document intéressant à un si haut point l'histoire de la chapelle Saint-Julien-des-Ménestriers[1] :

« Par-devant les notaires gardenotes du Roy noſtre Sire, en son chaſtelet de Paris soubſignez, furent préſents :

« Guillaume Dumanoir, Roy & maiſtre de tous les joüeurs d'inſtrumens tant hauts que bas du Royaume, Jacques Brulard & Michel Rouſſelet, maiſtres en charge de la communauté. Michel Mazuel[2], Pierre Dupin, Antoine des Noyers[3], Jean Brouart, Jean-Mathurin Montheau, Pierre Delabel, Louis Levasseur, Jacques Chicanneau, Henry Letourneur, Nicolas de la Voizière, Nicolas Leroi, Nicolas le Mercier[4], Guillaume Granville, Michel Verdier & Jean Dubois, tous maiſtres & joüeurs de violon ordinaires de la Chambre du Roy, repréſentant les autres maiſtres joüeurs d'inſtruments de cette ville de Paris, fondateurs, patrons laïques, préſentateurs, gouverneurs & adminiſtrateurs de l'égliſe & chapelle de Saint-Julien-des-Méneſtriers, ruë Saint-Martin, & propriétaires des maiſons et lieux joignant ladite chapelle, — & :

« Maiſtre Jacques Favier, chapelain de ladite chapelle, &

1. Archives nat. section domaniale. Pièce imprimée se trouvant dans le carton Q'. 1215.

2. On trouvera chap. XV le brevet royal le nommant violon du roi.

3. *Idem.*

4. *Idem.*

pourvu d'icelle sur la nomination & préſentation deſdits maiſtres joüeurs de violon, demeurant rue Béthisy, paroiſſe de Saint-Germain-l'Auxerrois. D'une part :

« Et les révérends Pères de la Congrégation de la doctrine chreſtienne de la paroiſſe de Paris, comparant & ſtipulant par père Antoine le François, père Jacinthe le Bigot, &c... tous preſtres capitulaires de ladite maiſon de Saint-Julien. D'autre part :

« Les quelles parties, pour terminer le différend pendant entre elles en la Cour du Parlement ſur la demande faite par leſdits maiſtres joüeurs d'inſtrumens violons, & par ledit chapelain, à ce que leſdits Pères ſoyent tenus leur quitter & délaiſſer la pleine & libre jouiſſance de ladite Chapelle, de la maiſon dudit chapelain, & du lieu où eſtoient cy-devant logez les pauvres, eſquels les dits Pères, ſans la permiſſion des dits maiſtres joüeurs d'inſtrumens violons & dudit chapelain, eſtoient entrez, & converti le dit logement en une chapelle appellée la chapelle de la Vierge, & après meure délibération de conſeil de part & d'autre, ont reſpectivement convenu & accordé ce qui en ſuit :

« C'eſt à ſçavoir que les dits Pères ont tenu & reconnoiſſent les dits maiſtres joüeurs d'inſtrumens, violons, eſtre de toute ancienneté, ſont & demeureront & les leurs à perpétuité, & conformément à l'arreſt de la dite Cour du 13 juillet 1658, les fondateurs, patrons laïques, préſentateurs, gouverneurs & administrateurs de ladite Egliſe & Chapelle de Saint-Julien-des-Méneſtriers, & des lieux en dépendans, & propriétaires des fonds d'yceux & de la maiſon joignant la dite chapelle où ils font leurs aſſemblées & concerts & logent leur clerc, & généralement de tous les droits honorifiques, rentes, revenus & dépendances deſ-

dites Églife, Chapelle, Maifon & lieux, fans aucune chofe en excepter ny referver, & en cette qualité continueront la poffeffion en laquelle ils font de préfenter à la ditte chapelle, vacation advenant, telle perfonne qu'ils aviferont bon eftre; comme aussy en la poffeffion & jouiffance du jubé étant au-deffus de la grande porte de la dite Églife, enfemble de la dite maifon en laquelle ils font ordinairement leurs affemblées & concerts, & pareillement de l'allée, montée & autres lieux en dépendans, & du droit d'y loger un garde laïque, femme & enfans.

« Auront en outre la faculté d'élire leur fépulture, & faire ouvrir la terre de ladite Églife, pour eux & leurs familles, fans qu'autres perfonnes, à l'exception defdits Pères, s'y puiffent faire inhumer, que du confentement defdits patrons. Ne pourront eftre établies de nouvelles confrairies en la dite Chapelle qu'avec la permiffion defdits patrons, qui toucheront & auront l'adminiftration des legs & difpofitions qui pourront eftre faits au profit de la dite Chapelle pour eftre employez, suivant qu'ils trouveront à propos, à la décoration & augmentation de ladite Chapelle, fi ce n'eft que les donateurs ou teftateurs en ayant fait une application particulière. Ne pourront à l'avenir les dits Pères accroiftre ou diminuer, changer ou innover quoyque ce foit en la dite Chapelle & lieux en dépendans, fans la permiffion par écrit defdits fondateurs, fans que les dits Pères puiffent à jamais troubler les dits maiftres joueurs d'inftrumens & violons, en toutes les chofes & droits fufdits; renonçant pour cet effet à tous dons, brevets, lettres-patentes, fentences & arrefts qu'ils pourroient avoir obtenus jufqu'à ce jour, & pourront cy-après obtenir, en tant qu'ils fe trouveraient contraires au contenu des préfentes. Comme auffi le dit fieur Favier demeurera maintenu & gardé, enfemble fes fucceffeurs chapelains, en la poffeffion & jouiffance

de ladite Chapelle, fruits revenus & émolumens, & en ladite qualité de chapelain, célébrera la meſſe en ladite Chapelle quand bon luy ſemblera, avec les ornemens appartenant auxdits patrons; fera les dimanches l'eau bénite à l'heure de neuf heures, & les dits patrons y préſenteront le pain bénit comme ils ont accouſtumé; pareillement, preſchera ou fera preſcher, à condition néanmoins qu'il ſera tenu d'avertir les dits Pères, quinze jours auparavant, lorſqu'il voudra preſcher; dira les meſſes hautes en mémoire des deffuncts.

« Et néanmoins, par la conſidération de la bonne & pieuſe vie des dits Pères, ont, les dits patrons & fondateurs & le dit ſieur Favier chapelain conſenti que :

« En eſtabliſſant à neuf par les dits Pères à leurs dépens, un banc clos & honorable de bois de chêne de chacun coſté de la ditte Égliſe, depuis les petits autels juſqu'à la baluſtrade du principal autel, pour ſervir aux dits patrons, avec agenoüilloirs & accouſtoirs régnant le long des dits bancs; en telle sorte que les dits Patrons y puiſſent eſtre aisément & commodément, ſans que leſdits Pères puiſſent faire ny avoir autres bancs dans la ditte Égliſe ſans le conſentement des dits patrons, & faiſant auſſi à leurs dépens vouſter de moëllons & arcis de pierre de taille le lieu où a eſté fait la dite chapelle de Noſtre-Dame, à une hauteur qui ne puiſſe nuire au logement eſtant au-deſſus; comme encore entretenant par les dits Pères à leurs dépens tant la dite Chapelle d'ornemens honneſtes & convenables, que les cloches & horloge, & baillant par les dits Pères de la doctrine chreſtienne à chacun des dits maiſtres qui ſeront en charge, & à ceux qui y ont paſſé, un cierge d'une demi-livre de cire blanche par chacun an, deux jours auparavant la chandeleur, entre les mains du clerc des dits patrons.

« A ces conditions :

« Les dits Pères jouiſſent & ſe ſervent de la ditte Chapelle & Eglise pour y célébrer le ſervice divin comme ils font à préſent aux heures autres que celles choiſies & réſervées par les dits patrons & ſieurs chapelains; & pour faciliter la continuation dudit ſervice, les dits Pères auront l'uſage de la ſacriſtie commune avec ledit ſieur chapelain, lequel, pour accommoder les dits Pères, a délaiſſé & délaiſſe par ces préſentes à titre de bail à rente perpétuelle à iceux Pères, la petite maiſon deſtinée de tout temps pour le logement dudit chapelain, moyennant trois cens livres de rente par an, non racheptable, outre & ſans préjudice de vingt livres de rente que la maiſon cy déclarée doit chacun an à la ditte Chapelle. Laquelle rente de trois cens livres par an les dits Pères promettent & ſeront tenus de payer au dit sieur chapelain & ſes ſucceſſeurs, de trois mois en trois mois, à compter du jour premier du préſent mois, dont le premier terme échera au dernier juin prochain venant; & pour les loyers & arrérages échus du paſſé, les dittes parties en ont composé à la ſomme de 330 livres tournois, laquelle a été payée, nombrée & délivrée en loüis d'or & d'argent, en préſence des notaires soubſignez par les dits Pères, audit ſieur chapelain; & pour la ſeureté du payement de la ditte rente à l'avenir, la ditte maiſon eſt & demeure affectée, obligée & hypothéquée par privilége ſpécial à icelle rente, & laquelle maiſon les dits Pères ſeront tenus à cette fin, maintenir, entretenir & rétablir en bon eſtat & valeur. Item, une autre maiſon que les dits Pères ont acquis en la dite rue Saint-Martin proche la dite Chapelle, du ſieur Prudhomme, & généralement tous leurs autres biens préſens & à venir, qu'ils ont auſſi affectez, obligez & hypothéquez à la dite rente. Et pour rendre le dit préſent contrat de perpétuelle durée, il ſera mis dans la ditte Chapelle un

marbre ſur lequel ſera ſommairement gravé le contenu des préſentes, aux frais & dépens des dits Pères.

« Fait & paſſé en la chambre des dits patrons où les parties se ſont aſſemblées aux fins des préſentes, le xv[e] jour d'avril 1664, après midy; & ont ſigné la minute des préſentes, demeurée vers le ſieur Léveſque, l'un des notaires ſoubſignez. »

Cette transaction fut ratifiée par Hardouin de Perefixe, archevêque de Paris, le 23 avril 1667. On obtint les lettres-patentes du Roi la même année, et ainsi qu'il avait été convenu, un abrégé de la transaction fut gravé en lettres d'or sur une plaque de marbre noir, placée à gauche près de l'autel[1].

Le résultat de toutes les contestations passées était loin d'être avantageux pour les doctrinaires, qui se trouvaient, par le fait, dépossédés des droits qu'ils prétendaient avoir sur les biens de la corporation. Mais en gens habiles, ils avaient su tirer de la position le meilleur parti possible : ils conservaient un pied dans la place, et ils comptaient sur le temps pour reconquérir le terrain perdu.

Leur premier objet fut de rendre nulle la clause par laquelle ils devaient payer au chapelain la somme de 300 livres par an pour la jouissance de la petite maison qu'ils s'étaient réservée. Pour atteindre ce but, leur politique fut toute de conciliation et de paix; et lorsque Jacques Favier, chapelain des administrateurs, vint à mourir, ils firent nommer à sa place l'un de leurs Pères, qui fut installé officiellement dans ces fonctions.

Tout marchait au gré des doctrinaires; nous savons quel trouble profond apportèrent à la corporation des Ménestriers les procès sans fin auxquels elle avait été exposée depuis 1662 : ces

1. Millin, *Antiquités nat.*, tome IV, chap. XLI, page 17.

difficultés ruineuses pour la corporation furent encore aggravées par la création des syndics héréditaires, en 1691, création à laquelle, malgré ses réclamations, elle n'avait pu se soustraire. Les nouveaux syndics trouvaient les affaires de la communauté dans un pitoyable état : l'argent manquait, les Pères s'offrirent à leur rendre service, et leur prêtèrent mille écus.

Le moment était opportun pour agir. En 1697, les doctrinaires font convoquer à la hâte une assemblée de seize maîtres à danser joueurs d'instruments (sur quatre cents dont la confrérie était composée) et obtiennent d'eux le titre de la chapellenie. L'archevêque de Paris, Mgr de Noailles, consacre cette nouvelle convention par un contrat d'union, lequel est confirmé par lettres patentes enregistrées au Parlement.

Les choses restèrent en l'état jusqu'en 1707, époque à laquelle la corporation obtint de faire exercer l'office des quatre jurés par qui et ainsi qu'elle aviserait [1]. De nouveaux administrateurs furent nommés. Le 31 décembre 1710, ces derniers demandèrent des lettres de rescision à la Chancellerie : sur les seize maîtres qui avaient pris part à la transaction de 1697, huit seulement survivaient ; ils déclarèrent que leur religion avait été surprise ; et furent les premiers à souscrire à la demande en rescision. De longues contestations s'ensuivirent, et enfin intervint un arrêt définitif du Parlement du 7 mars 1718, remettant toutes choses en l'état où elles se trouvaient par la transaction de 1664 [2].

En 1720, les Pères de la Doctrine chrétienne essayèrent encore d'empiéter sur les droits reconnus. Les agents de change,

1. *Recueil d'édits, arrêts du conseil, lettres patentes, etc.*, en faveur des musiciens du royaume. Paris, Ballard, 1774, page 5 et suiv.

2. Félibien, *Histoire de la ville de Paris*, preuves part. III, page 857.

banque, finance, les avaient chargés de célébrer une messe de Saint-Esprit le premier jour ouvrable de chaque année *dans leur église* située rue Saint-Martin, et d'y faire célébrer une messe de *Requiem* lors du décès de chacun des membres de leur corporation. Les administrateurs de Saint-Julien se plaignirent que leur chapelle était, par suite, appelée église des Pères de la Doctrine chrétienne, prétendant en outre que personne autre que leur chapelain n'avait le droit d'y célébrer aucune messe ou service, sans leur autorisation spéciale. Ils présentèrent au Roi une requête dans laquelle ils disaient entre autres choses : « C'eſt très-improprement que l'égliſe dont il s'agit eſt appelée *des Pères de la Doctrine chreſtienne*. Ce n'eſt point certainement leur égliſe, elle a eſté conſacrée à Dieu ſous l'invocation de ſainct Julien, & appelée *des Meneſtriers*, parce que les joueurs de violon & d'inſtrumens qui en ſont les patrons & les fondateurs eſtoient autrefois appellez *Meneſtriers*. »

Un arrêt du Roi du 29 octobre 1720 confirma les demandes des administrateurs de Saint-Julien, lequel fut signifié par huissier au syndic des agents de change et aux Doctrinaires, le 9 novembre suivant.

Depuis cette époque, nous ne trouvons plus trace de difficultés nouvelles entre les administrateurs de Saint-Julien et les Pères de la doctrine chrétienne. Ces derniers, découragés, sans doute par l'insistance de la corporation à défendre ses droits, avaient renoncé à toute ingérence dans ses affaires, car lorsqu'en 1776 parut l'édit du mois de février supprimant les maîtrises et jurandes, nous voyons la chapelle de Saint-Julien desservie par un prêtre séculier.

D'après les termes de l'édit de suppression, la gestion des biens des corporations passait dans les mains du lieutenant de

police[1], tout en restant la propriété des intéressés jusqu'à parfait apurement des comptes. — Un prêtre séculier, nommé l'abbé Longuet, remplissait alors les fonctions de chapelain de la chapelle Saint-Julien-des-Ménétriers; mais l'état de trouble résultant de la liquidation forcée imposée par la loi avait amené, dans l'exercice de ces fonctions, une irrégularité qui donna lieu à un des derniers épisodes qui signalèrent la fin de l'existence de notre petite chapelle.

En 1781 un ordre de police vint ordonner la fermeture du cimetière des Saints-Innocents, où la paroisse de Saint-Méry faisait ses inhumations.

On se rappelle que de cette dernière dépendait Saint-Julien. Le curé et le chapitre de Saint-Méry, n'ayant plus de lieu pour enterrer leurs morts, se crurent fondés à demander à l'Archevêque de Paris l'autorisation de faire provisoirement les inhumations dans la chapelle Saint-Julien, en attendant qu'on eût trouvé un terrain convenable : cette autorisation fut accordée par ordonnance de l'officialité du 25 juin 1781. — Tout cela s'était fait d'accord avec le chapelain, l'abbé Longuet, qui, sans consulter autrement les administrateurs de la chapelle, en avait remis les clefs au chapitre de Saint-Méry.

Il s'agissait de faire les travaux nécessaires pour approprier le sol à sa nouvelle destination.

1. Édit d'extinction des maîtrises et jurandes donné à Versailles, en février 1776, registré le 12 mars 1776. « Art. XX. A l'effet de pourvoir au paiement des dettes des communautés de la ville de Paris, et à la sûreté des droits de leurs créanciers, il sera remis sans délai, entre les mains du lieutenant général de police, des états des dites dettes, des remboursements faits, de ceux qui restent à faire et des moyens de les effectuer, même des immeubles réels ou fictifs; effets ou dettes mobilières qui resteroient leur appartenir. » (*Le Dépôt de la Grand'Chambre,* recueil des réglemens des corps et communautés, 1 vol. in-4°. Paris, Simon, 1779, page 20.)

Le 5 juillet, le chapitre de Saint-Méry fait ouvrir les portes, et introduit dans la chapelle des ouvriers sous la direction d'un architecte nommé Devoulges. Un serrurier du voisinage est appelé : l'abbé Longuet, présent, fait forcer les troncs existant dans les différentes parties de l'église et en enlève le contenu. Les travaux commencent ; mais les administrateurs de la Chapelle, avertis de ce qui se passe, accourent, et l'un d'eux, nommé Mamers Lelièvre, chargé des pouvoirs de ses collègues, fait suspendre d'autorité les travaux, s'empare des clefs et les remet entre les mains d'un huissier mandé à la hâte, auquel il fait dresser procès-verbal des faits accomplis.

Le chapitre de Saint-Méry en appela de nouveau à l'archevêque, qui, par arrêt du 9 juillet, confirma sa décision du 25 juin précédent.

Les administrateurs de Saint-Julien n'étaient pas restés inactifs ; sans se préoccuper autrement des décisions de l'archevêque de Paris, ils plaidèrent vivement leur cause auprès des habitants du voisinage qui, eux aussi, avaient un intérêt direct à ne pas voir transformer en charnier la chapelle de Saint-Julien ; et lorsque les ouvriers se présentèrent de nouveau, ils trouvèrent une opposition tellement violente à l'exécution des ordres qu'ils avaient reçus, qu'ils furent forcés non-seulement d'interrompre les travaux commencés, mais encore de faire disparaître les traces de ce qui avait déjà été fait.

A la suite de ces événements, les académistes de danse [1], sur les diligences du sieur Nicolas Mamers Lelièvre, leur délégué, avaient obtenu du lieutenant civil au Châtelet de procéder légalement à l'ouverture de la chapelle et de la sacristie afin de faire

1. C'était le seul titre donné aux derniers propriétaires des biens de la corporation Saint-Julien-des-Ménestriers.

constater les dégradations et dresser l'inventaire des objets mobiliers y existant. Le 11 août 1781, à onze heures du matin, l'huissier Maillard[1], après avoir inutilement sommé l'abbé Longuet et le chapitre de Saint-Méry de se trouver présents, et assisté du seul Nicolas Mamers Lelièvre, se rend à la chapelle Saint-Julien; et, ayant rempli les formalités légales, fait appeler le sieur Deloudre, maître serrurier, et, devant trois témoins pour ce requis, procède à l'ouverture des portes.

Voici un extrait du procès-verbal :

« Nous avons fait ouvrir la porte à gauche dans le sanctuaire, à côté du grand autel, sur laquelle est un écriteau portant ces mots : *sacristie des Messes*. Laquelle ouverture faite, sommes entrés dans la sacristie ayant vuë sur une cour; où étant, avons remarqué que les effets qui y sont en évidence consistent en Trois grands bancs à dos. Un pupitre en bois sur son pied. Un prie-Dieu. Un marche-pied d'autel. Cinq petits marche-pieds en bois. Deux grands devants d'autel avec leur châssis. Un d° petit. Un candélabre à six branches de cuivre jaune. Deux chandeliers en cuivre argenté. Une croix sur son pied d°. Deux chandeliers d'autel en bois doré. Un petit tableau dessus de porte en tapisserie, représentant des fleurs en cadre doré. Un canon complet. Un Lavabo et un plat d'étain. Un petit crucifix en bois noirci. Un reliquaire de bois doré, dans lequel est un os avec un papier contenant ces mots : *os de Saint-Julien*.

« Une petite armoire à deux battants, vide. Une grande table ou armoire à cinq battants, servant de chasublier. Un corps d'armoire à dessus, à deux grands volets brisés, au-dessous duquel il y a deux tiroirs fermés à clef et douze à bou-

1. Cet huissier Maillard était très-probablement le sinistre et odieux personnage qui organisa et dirigea les massacres de septembre 1792.

tons. L'ouverture faite par nous, il s'est trouvé dans iceux :

« Deux petits pots de fayence garnis de fleurs artificielles. Un bénitier de fayence. Un plat oval de cuivre argenté, sur lequel est gravé le nom de Jésus. Deux palles d°. La crédance couverte d'un voile de satin cramoisi à frange d'argent et une dentelle autour. Un livre à chanter couvert en parchemin vert, contenant les offices notés en plain chant. Deux tuniques. Deux manipules et une étolle couverte d'or fond blanc. Un drap mortuaire et un devant d'autel noir. Deux couvertures de pupitre, et un ornement complet en noir. Une bourse violette. Quatre livres de messe des morts. Une garniture complète : quatre chandeliers, un bénitier avec son goupillon de cuivre argenté, quatre autres chandelliers, une croix, un encensoir, quatre chasubles vert, rouge, violet et blanc, garnies de galons de soie, un tapis de lutrin en damas rouge, deux tuniques, deux manipules et une étole de damas cramoisi, deux chapes de damas cramoisi.

« Sommes ensuite passés dans l'église où, étant devant le grand autel, avons fait ouvrir par ledit sieur Deloudre le tabernacle d'en bas dans lequel il ne s'est rien trouvé. Le tabernacle d'en haut, également ouvert, s'est trouvé ne contenir qu'un corporal.

« Et par ledit sieur Lelièvre a été déclaré qu'il manque : Un calice avec sa patène d'argent, doré en dedans; un soleil d'argent, dans leurs étuis. Six souches de cierge en fer-blanc. Deux missels et un livre d'office d'après-midi, nommé antiphonaire. Deux aubes. Une nappe d'autel. Deux burettes d'étain. Le tout ayant été laissé audit abbé Longuet; pourquoi il fait toutes réserves contre lui. »

Les troncs placés dans différents endroits de l'église furent trouvés brisés, ouverts et vides[1].

1. *Archives nat.*, section domaniale, carton Q[1]-1215.

Pendant que tout cela se passait, le conseil d'État, devant lequel avait été portée la discussion relative au droit d'inhumation réclamé par le conseil de fabrique de Saint-Méry, avait nommé une commission à l'effet d'examiner l'affaire ; et, en attendant une décision, l'abbé Longuet, qui était, malgré ces péripéties, resté chapelain, réclamait avec insistance les clefs de la chapelle demeurées au pouvoir de la corporation, afin de remplir ses fonctions, suivant son droit indiscutable.

La demande était facile, mais il l'était beaucoup moins d'y faire droit. Les clefs, détenues par l'huissier représentant les intérets des administrateurs, étaient sous bonne garde, et, malgré la sommation faite d'avoir à les rendre, on ne pouvait les obtenir.

L'abbé Longuet, voyant les choses traîner en longueur, va trouver le lieutenant civil au Châtelet, et, le 20 novembre 1781, obtient une ordonnance de référé lui permettant de faire ouvrir les portes de la Chapelle ; sans perdre de temps il requiert un commissaire, se rend sur les lieux avec des ouvriers et se met en devoir d'entrer. L'entreprise n'était pas commode : les portes, solidement closes, offraient un obstacle sérieux ; l'abbé, homme à moyens expéditifs, paraît-il, se rappelle que la fenêtre du logement qu'il occupait donne sur les combles de la Chapelle ; il fait monter deux ouvriers munis de cordes longues et solides, ordonne de briser un vitrail du toit. Les cordes sont fixées, et, par ce moyen, les deux hommes descendent dans l'intérieur d'où il leur est facile d'ouvrir les portes. Cette expédition termina le conflit, et l'abbé Longuet, à la suite de pourparlers avec les administrateurs, put reprendre son service.

Nous n'avons rencontré aucun document qui nous instruise sur les dernières années des fonctions de ce chapelain de Saint-

Julien ; toujours est-il qu'en 1788, nous voyons le conseil d'État nommer de nouveaux commissaires pour prononcer dans le conflit d'inhumation qui était toujours pendant[1].

Toutes ces crises allaient bientôt cesser : il se préparait en France des événements politiques qui devaient mettre un terme à cette espèce d'agonie dans laquelle se débattaient depuis longtemps les derniers représentants de la vieille corporation des Ménestrels. La Révolution, qui passa son niveau sur tant de choses, ne devait pas épargner notre charmante petite chapelle ; mais au moins avons-nous la satisfaction de voir cette dernière tomber noblement, et à temps pour ne pas être la victime des destructeurs aveugles et coupables de 93. Une idée généreuse avait présidé à sa fondation, ce fut sous l'égide d'un sentiment patriotique qu'elle disparut. (Pl. LV.)

Nous sommes en 1789 : l'Assemblée constituante est à l'œuvre. De tous côtés affluent les dons civiques ; au commencement de la séance du 17 décembre présidée par Fréteau, une députation est introduite à la barre de l'Assemblée : elle se compose de huit membres de la corporation de Saint-Julien-des-Ménestriers. Son président prend la parole en ces termes : [2]

« MESSEIGNEURS :

« En qualité de commissaires députés de l'ancienne communauté des maîtres à danser de la ville de Paris, nous avons l'honneur de remettre sur le bureau une délibération prise en

1. *Archives nat.,* sect. admin., arrêts du conseil. Arrêt du 8 août 1788. E 2644.

2. *Gazette nationale* ou le *Moniteur universel,* jeudi 17 décembre 1789. A cette époque, *le Moniteur* donnait le compte rendu de la séance de l'Assemblée, dans le numéro portant la date du même jour.

notre assemblée du 13 du présent mois, par laquelle nous faisons don à la nation de notre chapelle de Saint-Julien-des-Ménestriers dont nous sommes fondateurs, et patrons laïcs, et de tous les objets mobiliers qui en dépendent. Nous désirerions comme bons citoyens être en état de faire à la patrie des sacrifices plus considérables et plus dignes d'elle ; mais nous sommes pauvres, messeigneurs, et à ce titre, qui en est un bien puissant auprès des législateurs de la France, nous osons espérer que vous voudrez bien ne pas dédaigner une offrande qui, pour être modeste, n'en est que plus pure.

« Puisse cet hommage, que notre patriotisme et notre profond respect pour cette auguste assemblée et pour ses décrets nous ont seuls inspirés, être regardé comme une nouvelle preuve du dévouement de toutes les classes de citoyens à tout ce qui peut contribuer au salut de l'empire français et au maintien de la prospérité publique [1]. »

Dans le courant de l'année 1790 des commissaires furent nommés pour faire procéder à l'inventaire et à l'estimation des biens du clergé déclarés biens nationaux, et de ceux qui avaient été offerts volontairement au pays. Nous avons trouvé aux Archives nationales le procès-verbal des deux experts auxquels échut la mission d'estimer les biens de Saint-Julien. Voici la copie de cette pièce officielle qui termine définitivement l'histoire de la corporation des Ménestriers et de sa chapelle élevée sous le patronage de saint Julien et de saint Genest :

1. Cette députation se composait des sieurs : Le Lièvre, Desnoyers, Deshayes, Soli, Bruillard, Adnet, Gigou et Perrin. Ce fut ce dernier qui, en qualité de président, lut le discours à l'Assemblée. (Millin, *Antiquités nat.*, tome V, chap. XLI, page 10, note.)

« *Estimation de l'église Saint-Julien-des-Ménestriers, située rue Saint-Martin, ayant face sur la rue du Mort (du More), non compris la chapelle de la Vierge.* »

« La dite Église a son entrée sur la rue Saint-Martin, et fait face en longueur sur la rue du Mort. Elle consiste en une nephe, le chœur, la sacristie, une tribune ; la chapelle de la Vierge non comprise dans le présent rapport. La nephe et le chœur sont carrelés en carreaux et dalles en pierre ; le pourtour du chœur garni de lambris en mauvais état ; l'autel garni d'un coffre de tabernacle ; une balustrade au pourtour du sanctuaire, un tableau au-dessus de l'autel[1]. Une chaire à prêcher. Cinq vitraux garnis de leurs chassis en fer. Six lucarnes sur le toit, dont une garnie en plomb. Les murs de face sont en pierre de taille ; les murs mitoyens en moellons et en mauvais état. Comble à deux égouts couverts de thuiles, avec une goutière en plomb dans toute la longueur, depuis la rue jusqu'à la face extérieure de la sacristie.

« Le clocherc ouvert d'ardoises et plomb, garni de cinq petites cloches dont quatre félées. Une horloge, une croix de fer et un coq.

« L'emplacement de la dite chapelle contient, non compris la chapelle de la Vierge, soixante deux toises, trois pieds six pouces de surface.

« Nous, experts nommés, l'un par le commissaire de l'Assemblée nationale, l'autre par ceux de la Commune de Paris, avons estimé la dite église ci-dessus désignée, la somme de : *dix mille*

1. « Le tableau du grand autel étoit un très-beau Christ de Lebrun; il a été conservé. » (Millin, *Antiquités nat.*, chap. XLI, page 18.)

quatre cents livres (*10,400 livres*). — A Paris le 25 octobre 1790. Signé : Bayon-André. »

En marge est écrit « nous observons que dans le présent rapport nous n'avons point compris les cloches ni les objets mobiliers ».

« *Estimation d'une maison sise rue des Petits-Champs-Saint-Martin provenant de la communauté des maîtres à danser. Ensemble, la chapelle de la Vierge dépendante de l'église de Saint-Julien-des-Ménestriers, plus une petite boutique et dépendances, située sur la rue Saint-Martin entre le portail de la dite église et la maison de MM. d'Argouges; Louée ainsi que la petite maison donnant sur la rue des Petits-Champs, au sieur Godeby, marchand de livres, moyennant 350 l. par bail du 21 août 1788.* »

« La chapelle de la Vierge fermée par une grille de fer de 11 pieds de long sur 9 pieds de haut avec couronnement. L'autel garni de son sarcophage et tableau. La petite boutique attenant le portail de l'église, et la maison des héritiers d'Argouges, est composée d'une seule pièce : sur le derrière une petite cour, un escalier conduisant au premier étage sur la chapelle de la Vierge et sur le rez-de-chaussée de la petite maison de la rue des Petits-Champs.

« L'emplacement de tous les objets ci-dessus désignés contient une superficie de trente-six toises.

« Nous experts, nommés, l'un par l'Assemblée nationale, l'autre par ceux de la Commune de Paris, avons estimé tous les objets ci-dessus désignés au plan ci-contre, à la somme de *sept mille-six-cent-vingt-cinq livres* (*7,625 livres*). Paris le 25 octobre 1790. Signé Bayon-André[1]. »

1. *Archives nat.* Domaines, biens nationaux. (Seine). Carton Q^2, 123, 124.

L'ensemble des biens expertisés formant une valeur totale de *dix-huit-mille-vingt-cinq livres* (*18,025 livres*) fut vendu de suite, et le tout démoli pour faire place à de nouvelles constructions.

Ainsi disparut la Chapelle de Saint-Julien-des-Ménestriers qui, pendant plusieurs siècles, avait été le lieu de prières de nos joueurs d'instruments tant hauts que bas!

Il n'en resta rien, pas même quelques-unes de ces petites statuettes de la façade datant de la fondation en 1335.

CHAPITRE VII

L'ART MUSICAL ET INSTRUMENTAL AUX XVe ET XVIe SIÈCLES. — LES INSTRUMENTISTES A LA COUR DES ROIS DE FRANCE. — HENRI III. — LES BALLETS. — LE BALLET COMIQUE DE LA ROYNE REPRÉSENTÉ AU LOUVRE LE 15 OCTOBRE 1581. — PROPAGATION DU VIOLON EN FRANCE DEPUIS L'ARRIVÉE DE BALTHASARINI DE 1550 A 1559. — PROGRÈS DE L'ÉDUCATION MUSICALE. — ÉCOLE ACADÉMIQUE DES AMATEURS-ZÉLATEURS DE MUSIQUE FONDÉE A PARIS EN 1570. — CONFRÉRIE DE Mme SAINTE-CÉCILE A PARIS EN 1575. — MAITRISE DE LA CATHÉDRALE DE BEAUVAIS AU XVIe SIÈCLE. — PUY DE MUSIQUE ÉRIGÉ A ÉVREUX EN 1575. — LA MUSIQUE SOUS HENRI IV. — LOUIS XIII. — LES 24 VIOLONS DU ROY. — ROLE DU JOUEUR D'INSTRUMENTS DANS LES BALLETS. — LA MUSIQUE DE LA CHAMBRE.

Avant de poursuivre ce que nous avons à dire des joueurs d'instruments, jetons un coup d'œil rapide sur les progrès réalisés par l'art musical, que nous avons laissé, dans le volume précédent [1], au XIVe siècle, lorsque Jean de Muris avait propagé le nouveau système connu sous le nom de *notation blanche*. A partir de cette époque, la théorie musicale entra dans une phase nouvelle : l'élan était donné, et une suite non interrompue de théoriciens, de compositeurs et d'écrivains illustres devaient lui

1. Tome Ier, page 312.

imprimer une impulsion remarquable : Dunstaple, Binchois, Okeghem, Dufay, Pietron Aron, Jean Froschius, Brumel, Busnoys, Josquin Déprés, Jean Mouton, et tant d'autres, se livrèrent avec ardeur à l'étude de l'art, et formèrent cette école flamande de contrapuntistes, dont on a pu regretter l'aridité au point de vue de la mélodie, mais à laquelle on n'a jamais contesté les services signalés qu'elle a rendus.

Vers la fin du xv[e] siècle, on se sépara définitivement du plain-chant auquel on abandonna les signes carrés, et on adopta le système de notation mesurée composé de rondes, de blanches, de noires, de croches, etc. On les écrivit sur des portées de six, sept ou huit lignes; on en était arrivé, sauf les perfectionnements, au mode en usage aujourd'hui. Une invention qui vient couronner tous ces progrès apparaît au commencement du xvi[e] siècle; Ottaviano de Petrucci, né dans les États romains, résout le problème de la typographie musicale en caractères mobiles : le 15 mai 1501, les premières épreuves sortént de ses presses établies à Venise.

Pendant le courant du xvi[e] siècle, l'aridité de l'école purement contrapuntiste tend à disparaître, et la mélodie apporte aux productions musicales le charme dont elles manquaient.

Les grands auteurs de l'époque, Orlando de Lassus, Palestrina, Villaert, J.-N. Nanini, Emmanuel del Cavalier, C. Testa, Allegri, Carissimi, Leisring et autres, ont laissé, en musique religieuse surtout, des œuvres que nous admirons encore de nos jours.

Nous venons d'esquisser à grands traits les progrès faits pendant les xv[e] et xvi[e] siècles; qu'était devenu, pendant ce laps de temps, l'art instrumental proprement dit? Jusqu'au moment où la typographie a permis de reproduire ce qui était composé

pour les instruments, nous n'avons guère que la légende, et cela se réduit à bien peu de chose. La forme des instruments à archet était restée jusqu'au xv[e] siècle tellement imparfaite, que le jeu devait forcément se borner à accompagner le chant d'une manière monotone, ou à exécuter des airs de danse qui, pour la plupart, se jouaient sur un mouvement lent ; ce que nous appelons l'art instrumental n'existait pas.

Nos rois de France eurent, pour la plupart, à leur cour, des corps d'instrumentistes faisant partie de leur maison ; et c'est à peu près là, jusqu'au xviii[e] siècle, l'unique source qui nous fournira quelques détails sur le sujet.

La dynastie des Valois, surtout celle des Valois d'Angoulême, contribua d'une manière toute spéciale au développement des arts. Les guerres d'Italie, les alliances de nos princes avec les familles de ce pays, nous initièrent aux merveilles artistiques de cette époque, et nous leur devons la plus grande part de ses splendeurs.

François I[er], à qui on a donné à juste titre le nom de père des artistes [1], comme son prédécesseur Louis XII avait celui de père du peuple, fit une part large et intelligente aux beaux-arts ; tout en conservant ses instrumentistes pour la Chambre, il donna une organisation plus régulière et plus étendue à la musique de la Chapelle qui, depuis bien des siècles déjà, était l'objet de la sollicitude de nos Rois [2]. Sous son règne, un imprimeur de Paris, Pierre Atteignant, introduisit en 1525 la typographie musicale en caractères mobiles, inventée par Petrucci, au commencement

1. « Il fut appellé pere & vray reftaurateur des arts & des lettres; car paradvant luy, l'ignorance tenoit lieu quelque peu en France. » (Brantôme, *Discours* 45.)

2. *Les Origines de la Chapelle-musique des souverains de France.* E. Thoinan, Paris 1864, in-12 de 100 pages.

du siècle. Pour la première fois, nous allons avoir sous les yeux une collection de pièces musicales composées et imprimées pour les instruments à archet. C'est une suite de danses et de chansons mises en quatuor de violes par *Claude Gervaise,* qui était violiste de la chambre du Roi, et auquel on donne le titre de : « ſçavant muſicien », dans quelques-unes de ses œuvres [1]. Il est bien facile de se rendre compte, d'après ces spécimens naïfs, du peu d'habileté des joueurs d'instruments à cette époque.

Sous les règnes de Henri II et de François II, la musique, sans offrir aucun fait nouveau à enregistrer, continue à être en honneur.

Les fêtes de cour, qui ont été si nombreuses sous Charles IX et Henri III, ont fourni à la musique instrumentale de fréquentes occasions de briller; c'est surtout dans les ballets à la mode alors, que nous trouvons la preuve de l'importance de son rôle. Nous en citerons quelques exemples :

Lorsqu'en 1573, les ambassadeurs polonais vinrent à Paris offrir au duc d'Anjou (depuis Henri III) la couronne de Pologne, ils furent reçus avec magnificence; la reine Catherine de Médicis leur fit particulièrement grand accueil.

..... « Elle les feſtina fort ſuperbement en ses tuileries, & après dans une grande ſalle faicte à Poſte & toute entourée d'une infinité de flambeaux, elle leur repréſenta le plus beau ballet qui fut jamais faict au monde (je puis parler ainſy), lequel fut composé de ſeize dames & damoiſelles des mieux appriſes des ſiennes, qui comparurent dans un grand roch tout argenté, où elles eſtoient aſſiſes dans des niches en forme de nuées de tous

1. Cette collection contenue dans un volume in-12 oblong est intitulée : Gervaise, *Livre de violes,* 1547-1555. Elle se trouve à la bibl. nat. de Paris sous la marque Vm. 2713.

coftez. Ces feize dames repréfentoient les feize provinces de France, avecques une mufique la plus mélodieufe qu'on euft fceu voir : et après avoir fait dans ce roch le tour de la falle, par parade comme dans un camp, & après s'eftre fait voir ainfy, elles vindrent toutes à defcendre de ce roch, & s'eftant mifes en forme d'un petit battaillon bizarrement inventé, les *violons* montant jusqu'à une trentaine, fonnans quafy un air de guerre fort plaifant, elles vindrent marcher foubs l'air de ces *violons,* et par une belle cadence, sans en fortir jamais, s'approcher & s'arrefter un peu devant Leurs Majestés; & puis après, danfer leur ballet fi bizarrement inventé [1]. »

Quand le roi de Pologne succéda sur le trône de France à son frère Charles IX, sous le nom de Henri III, les fêtes de cour devinrent encore plus fastueuses. Un ballet surpassa en magnificence tout ce qu'on avait vu jusqu'alors : ce fut celui donné par le Roi, en 1581, à l'occasion du mariage d'un de ses favoris, le duc de Joyeuse, avec Marguerite de Vaudemont de Lorraine, sœur de la Reine.

Balthasarini dit Beaujoyeulx, qui était alors, sous le titre de valet de chambre du Roi et de la Reine, le grand organisateur de toutes ces fêtes, a eu l'heureuse idée de laisser une relation très-exacte de ce ballet, dont il avait inventé et réglé tous les détails [2].

1. Brantôme, *Vie des dames illustres,* page 126.

2. *Le Ballet comique de la Royne, représenté le dimenche* 15 *octobre* 1581, par Beaujoyeulx. Paris, A. Leroy, M.D.L.XXXII R. Ballard. Balthasarini qui était de Turin avait été envoyé à Catherine de Médicis à la tête d'une bande de violons, par le maréchal de Brissac, alors gouverneur du Piémont. (Le P. Menestrier, *Des représentations en musique,* Paris, 1682, in-12.) Il prenait le titre de violon de la chambre du Roi : — « 9 mars 1582. Balthazard de Beaujoieulx, *viollon* de la chambre du Roy, a confeffé avoir

Ce genre de représentation appelé *ballet* était un divertissement avec des couplets chantés, auxquels répondait la musique instrumentale. Il y avait aussi des entrées de danse qui étaient, à proprement parler, des parades marchées, et qui s'exécutaient au son des instruments; le tout mélangé de scènes féeriques. Les rôles étaient remplis par les personnages les plus brillants de la cour.

Les mémoires du temps estiment à douze cent mille écus la somme dépensée par le Roi à l'occasion du mariage de son favori le duc de Joyeuse; sans compter les quatre cent mille écus qu'il s'était engagé à lui payer dans le délai de deux années, pour la dot de sa femme[1].

Le *ballet comique de la Royne*, représenté dans une des salles du Louvre, le dimanche 15 octobre 1581, fut digne de toutes ces splendeurs : la musique y tenait une large place, et il paraît incontestable qu'au milieu de tant de magnificences elle n'était pas l'un des moindres attraits.

Le fait le plus saillant qui s'est produit pendant la période que nous venons de parcourir est l'apparition du *violon*, qui était destiné à remplir un rôle si important : nous le voyons dans son enfance, mais les grandes écoles de lutherie de Crémone et de Brescia vont bientôt lui apporter les perfectionnements qui le rendront le modèle des instruments à archet, et résumeront en lui le monopole du grand art instrumental. Nous avons dit que nous rencontrions sa trace certaine en France dès l'année 1550[2];

eu & receu la somme de 30 escuz d'or soleil, 10 solz tournoys à luy ordonné tant pour ses gaiges, etc. » — Avec la signature originale de Balthasarini. (Bibl. nat., ms. fonds français, n° 7835, pièce n° 24.)

1. *Mémoires de l'Estoile*, journal de Henri III, an 1581, page 331 et suiv.

2. *Histoire des instruments*, tome Ier, page 59.

mais il ne figure régulièrement dans les comptes royaux qu'à partir de l'arrivée de Balthasarini, époque que l'on peut fixer comme celle où il fut définitivement adopté [1].

L'empressement de la Cour à accueillir la musique comme l'un de ses divertissements favoris eut une heureuse influence sur les progrès de l'art; et la faveur royale ne manqua pas aux tentatives qui furent faites pour introduire dans le public le goût des réunions musicales. Le premier essai de ce genre est dû au poëte Jean Antoine de Baïf qui, en compagnie du musicien Thibaut de Courville, fonda la première société académique et de concert que nous rencontrions en France [2]. Ce fut en 1570 que le roi Charles IX confirma par lettres patentes les statuts de cette institution qui prit le nom de : *École académique des amateurs-zélateurs de poésie & de musique*. Elle eut son siége dans la maison même de Baïf, située sur le rempart, entre la porte Saint-Marceau et celle de Saint-Victor [3].

Il y avait trois classes d'académiciens :

1° Les académiciens compositeurs de vers et de musique ;

2° Les académiciens musiciens salariés ;

3° Les académiciens auditeurs, dont le premier était le Roi de France.

Moyennant une rétribution dont l'importance était laissée

1. Le maréchal de Brissac, qui envoya Balthasarini à Catherine de Médicis, fut gouverneur du Piémont de 1550 à 1559. (Pinard, *Chronique historique militaire*, Paris, 1760. Tome II, page 256 et suiv.)

2. Sauval, *Antiquitez de Paris*, tome II, livre IX, page 490 et suiv.

3. L'enceinte fortifiée de Paris, du côté méridional, partait du pont de la Tournelle, suivait la rue des Fossés-Saint-Victor, traversait les bâtiments actuels de l'École polytechnique, etc. L'espace entre les portes Saint-Marceau et Saint-Victor correspond à l'emplacement de l'abbaye Sainte-Geneviève (aujourd'hui le Panthéon), la mairie du V[e] arrondissement et le lycée Napoléon.

à la générosité de chacun, on était reçu académicien auditeur ; une médaille délivrée lors de la réception servait de carte d'entrée.

Tous les jours il y avait exercice ou répétition pour les académiciens exécutants, et chaque dimanche, concert vocal et instrumental.

Les règles, quant au silence à observer, étaient sévères : nul ne devait interrompre l'exécution des morceaux, sous peine d'expulsion, et, en cas de récidive, de privation de la médaille d'entrée. De plus, comme en ce temps, on mettait volontiers flamberge au vent pour terminer sur place les discussions les plus futiles, un article spécial du règlement enjoignait aux académiciens : « S'ils avoyent querelle entre eux, de ne rien *s'entre-demander,* ſinon à cent pas du lieu où s'aſſembloit la Compagnie[1]. »

Les séances de l'Académie continuèrent à se tenir à la Porte de Saint-Marceau jusqu'à la mort de Baïf, arrivée le 19 septembre 1589. A cette époque, le secrétaire de la société, nommé Mauduit, bon musicien lui-même, prit la suite de l'entreprise, et le siége en fut transféré rue de la Juiverie[2].

Pendant que la Cour et le public rivalisaient de zèle à Paris pour la propagation de l'art, le clergé, qui lui avait de tout temps rendu de si éminents services, ne restait pas en arrière. Les maîtrises étaient depuis longtemps, en France, d'excellentes écoles : de nouvelles institutions leur vinrent bientôt en aide. Les musiciens avaient un respect particulier pour leur patronne

1. Les statuts de cette société existent *in extenso,* manuscrit du temps, aux Archives nat. XI 8634 f° 246 et suiv.

2. Les trois anciennes rues : de la Lanterne, de la Juiverie et Marce-Palu traversant la cité à la suite de la rue Saint-Jacques et du Petit-Pont, n'en forment plus aujourd'hui qu'une seule : la rue de la Cité.



Sainte-Cécile, ce fut sous son égide que se placèrent les adeptes pour former des sociétés qui prirent une place importante dans l'histoire musicale de l'époque. En 1566, l'archevêque de Paris, à la requête des sous-maîtres, chantres et officiers de la chapelle et de la chambre du Roi, avait fondé dans le couvent des Grands-Augustins une confrérie sous l'invocation de Madame Sainte-Cécile. En l'année 1575, cette confrérie avait pris une telle extension que des statuts lui furent accordés.

Le mouvement était aussi actif dans les provinces.

En Normandie, par exemple, pendant tout le XVIe siècle, la maîtrise de la cathédrale de Beauvais s'illustra entre toutes par les soins incessants qu'elle prodigua aux chanteurs et aux instrumentistes[1]. A Évreux, nous voyons s'établir en 1575 le fameux *Puy de musique,* dont l'origine fut une de ces confréries créées en 1570 par les chantres et clercs de la cathédrale, à l'instar de celle de Paris.

Ce puy de musique, fondé également sous l'invocation de Madame sainte-Cécile, était un concours ouvert aux compositeurs de tous les pays : il devait avoir lieu le lendemain de la fête de la Sainte. Trois mois avant sa célébration, on faisait imprimer pour le moins : « deux cens attaches, affiches, ou ſemonces, chez Adrian Leroy, imprimeur de muſique du Roy, demeurant à Paris, affin que par icelles, pluſieurs muſiciens ſoyent invitez d'envoyer de leurs œuvres au puy[2]. »

Cinq concours sont ouverts :

« 1° Pour le meilleur motet à cinq parties et deux ouver-

1. G. Desjardins, *Histoire de la cathédrale de Beauvais.*

2. Puy de musique érigé à Évreux en l'honneur de Madame Sainte-Cécile, publié d'après un manuscrit du XVIe siècle, par Bonin et Chassant. Évreux, 1837, in-8° de 88 pages.

tures, dont le texte sera à la louange de Dieu ou collaudation de la sainte Vierge :

1er Prix : L'orgue d'argent ;
2e Prix : La harpe d'argent.

2° Pour la meilleure chanson à cinq parties, « tel dict qu'il plaira au facteur, hors texte scandaleux : »

1er Prix : Le luth d'argent ;
2e Prix : La lyre d'argent.

3° L'air à quatre parties trouvé le plus agréable :

Prix : Le cornet d'argent.

4° La meilleure chanson légère facescieuse, aussi à quatre parties :

Prix : La flufte d'argent.

5° Le plus excellent sonnet, chreftien françois « faict à deux ouvertures : »

Prix : Le triomphe de Sainte-Cécile, enrichi d'or.

Tous ces emblèmes figuraient sur des bagues de forme ovale faites par Jehan Laurent, orfévre, demeurant à Paris, sur le pont au Change, à l'enseigne du Moulin.

Lors de la fondation, on avait décidé que, chaque année, serait élu un prince ou maistre, dont les fonctions consisteraient à surveiller la parfaite exécution des statuts ; et, tous les trois ans, un trésorier, qui devait annuellement rendre ses comptes « au temps de la fefte » par devant le prince de l'année assisté de deux des fondateurs.

Lorsque la réunion annuelle avait lieu, le prince était tenu,

avant de résigner ses fonctions entre les mains du nouvel élu, de : « préparer lieu honneste & la table, pour, après la grand'-messe du jour de la feste, recepvoir amiablement la compagnie au convive du disner qui se passera sans aucun scandale, insolence ou excez. En quoy ne sera obligé le d. Prince faire autres fraiz s'il ne luy plaist, car chacun des fondateurs fera porter son vivre. »

Parmi ces hauts fonctionnaires du Puy de Madame Sainte-Cécile, on voit figurer les noms les plus honorables, et, disons-le de suite à la louange de leur générosité, lors de la fête, ils ne se retranchaient pas mesquinement derrière la clause qui les autorisaient à laisser apporter *le vivre* par les convives ; ils faisaient largement les choses, car nous les voyons donner non-seulement le dîner, mais encore le souper, et le lendemain le déjeuner à l'issue de la messe des morts ordonnée par les statuts; et, lorsque les cérémonies religieuses étaient terminées, offrir encore le souper le jour où les concours du puy avaient lieu. « L'an 1581, le sieur Le Battelier, advocat au siége présidial, prince de l'année, faict le convive du disner, & le lendemain desjeuner à l'yssue de la messe des trespassez, *francz*, en sa maison, devant le chasteau, & le soupper du Puy, auquel assista M. le prince d'Espinoy & Madame sa femme; et se passa le tout en grande honnesteté & allégresse. »

L'un des grands attraits de ce souper, le jour du concours, était l'audition des chansons couronnées : tout se passait, à n'en pas douter, et suivant l'ordre formel du règlement « sans aucun scandale, insolence ou excès » ; mais la bonne humeur n'en était pas bannie, et lorsque le prix de la flûte d'argent accordé à la meilleure chanson légère facescieuse était décerné, et que les chanteurs entonnaient joyeusement comme au Puy de 1576[1] : « *Un*

1. Ce prix fut remporté au Puy de 1576 par Claude le Painctre, maître de la chapelle de musique de M. de Villeroy.

compaignon frisque & gaillard », la franche gaieté normande, aidée de quelques solides rasades des bons vins de Jumièges et de Conihout[1], s'épanouissait tout à son aise et sans remords.

Ces séances du puy de Madame Sainte-Cécile étaient de véritables solennités musicales, à l'exécution desquelles concouraient les meilleurs artistes de l'époque. On y voit paraître en 1576 toute la musique de M. de Villeroy; en 1581, les chantres musiciens de la chapelle du Roi de France, au nombre desquels étaient Beaulieu et Salmon, qui figurèrent avec succès dans le ballet comique de la Royne, représenté au Louvre cette même année; en 1583, la Chapelle du cardinal de Guyse; en 1584, celle de M. d'O; en 1589, le sieur du Camp, l'une des meilleures basses-contre de la chapelle du Roi.

Il se rencontrait parmi les concurrents qui venaient se disputer les prix les noms les plus illustres de l'Europe. C'est ainsi qu'en 1575 nous voyons : « Orlande de Lassus (Portr. Pl. LVI), du pays de Flandre, maistre de chapelle du Roy de Bavière » remporter le prix de l'orgue d'argent[2]. Cette même année, Eustache du Caurroy remporte le cornet d'argent[3]; l'année

1. L'abbé Cochet, *Culture de la vigne en Normandie*, mémoire lu à la séance publique de la Société libre d'émulation de Rouen le 6 juin 1844. Publié dans la *Revue de Rouen*, 1844, page 338.

2. Lassus (Orland ou Roland de). Plus connu sous le nom italianisé de Orlando di Lasso. Né en 1520 à Mons en Hainaut, mort à Munich le 3 juin 1594. Il passa sa jeunesse en Italie, où il fit son éducation musicale; il vint à Paris en 1571 et reçut un brillant accueil du roi Charles IX. Il avait été appelé à Munich par le duc Albert de Bavière et nommé, en 1562, maître de la Chapelle qui était alors la meilleure de l'Europe. Orland de Lassus fut le compositeur le plus remarquable et le plus fécond du XVI[e] siècle. Plusieurs de ses œuvres ont été gravées chez Ballard et Adrien le Roy à Paris.

3. Eustache du Caurroy, né à Gerberoy près de Beauvais, en février 1549, fils d'un médecin; mort le 7 août 1609. Nommé maître de chapelle du roi de France

suivante, en 1576, il obtient l'orgue d'argent. En 1583, Orlande de Lassus obtient de nouveau l'orgue d'argent et Du Caurroy le luth d'argent.

Le puy de musique d'Evreux dura jusque vers 1614 : c'est, du moins, la dernière date qu'offrent les registres authentiques. Il est bien certain, toutefois, qu'il n'existait plus au milieu du XVII[e] siècle ; car le poëte populaire normand, David Ferrand, dans une pièce de vers datée de 1646, « ſe complaint de ce que les anciennes couſtumes s'aboliſſent, & que le Puy de Saincte-Cécile, qui ſe célébroit ſi cérémonieusement avec des prix pour les meilleurs muſiciens, eſt entièrement abattu[1] ».

Nous atteignons ainsi la fin du XVI[e] siècle. Henri III disparaît avec toutes ses splendeurs, et Henri IV, qui lui succède, s'occupe peu des arts pendant son règne absorbé par les guerres civiles et les préoccupations politiques. La reine Marguerite sa femme, qui avait hérité le goût artistique des Médicis, aima la

en 1569. Il conserva cette place sous les règnes de François II, Charles IX, Henri III et Henri IV. Du Caurroy fut un des compositeurs distingués de l'époque. Il a laissé des œuvres nombreuses pour l'église.

1. Voici un extrait de cette pièce curieuse écrite en purin :

« O temps paſſé par une reigle antique
No honoret en lieu devotieux
Sainte Cécile, & d'un devoir pieux
Ceux qui feſeſt le mieux à la muſique
En emporteſt pluſieurs prix glorieux :
Et niomoins ſans ſte cérémonie
No nya pas ouÿſtan ocune armonie,
Euterpe fût y là ſans ſes mignons
Et ſes ſupoſts aveſt la guelle bée;
Chequn diſet n'oyant point leu canchons :
La muſique eſt en ſtenſchy tréſalée. »

(*La Muse normande*, par David Ferrand, Rouen, 1655, page 346. Cette complainte est datée de 1646.

musique et entretint des joueurs d'instruments à sa cour, sans que toutefois nous voyions rien de remarquable à noter pendant cette période.

Louis XIII, avec sa constitution maladive et son esprit chagrin, aimait la musique et la cultivait : il a même composé, dit-on, un assez grand nombre de pièces musicales :

..... « Si toſt que l'on eſtoit revenu, on alloit chez la Reyne. On avoit réglement trois fois la ſemaine, le divertiſſement de la muſique, que celle de la chambre du Roy venoit donner, & la plupart des airs qu'on y chantoit étoient de ſa compoſition[1]. »

Le titre des *Vingt-quatre violons,* donné à la bande de la chambre du Roi, date de Louis XIII. Il y avait parmi ces joueurs d'instruments des hommes remarquables pour l'époque : ainsi, Louis Constantin qui, en 1624, fut nommé roi des violons, faisait partie de la chambre du Roi ; il a laissé des pièces à 5 et 6 parties pour violon, viole et basse, qui sont correctement écrites.

Il faut toutefois reconnaître, sans vouloir faire injure à nos devanciers, que l'état social du joueur d'instruments était alors en France loin de celui de nos artistes d'aujourd'hui. Ils appartenaient au Roi : c'étaient bien encore les *Ménestrels* d'autrefois ; ils étaient vêtus aux frais du trésor royal[2], figuraient comme acteurs dans les ballets, en jouant de leur instrument.

1. *Mémoires de Mlle de Montpensier,* tome I, page 40, édition Cheruel. Paris, 1858, 4 vol. in-12.

2. « 168 aunes de taffetas incarnadin pour 24 grandes robes pour habiller les 24 violons du roi. . . . . 672 liv.
48 — de Bougran incarnadin pour les dictes robes. . . . . 28 —
360 — de paſſementerie or & argent pour les dictes robes. 73 —
24 — de gance d'or . . . . 3 — 12 s.
16 onces de ſoye incarnadin pour coudre les dictes robes. . . 14 — 8 s. »
(*Extraits des comptes de dépenſes pour le ballet du Roy,* 1625. F. Danjou, 2e sér., t. VI.)

Le ballet, composé à l'instar de celui inventé par Balthasarini sous Henri III, c'est-à-dire unissant la poésie, la musique et la danse, fut le grand divertissement du règne de Louis XIII. Il y en eut de toutes les façons : outre les ballets intimes, il ne se passait pas de grande fête à la cour sans qu'une représentation de ce genre n'eût lieu, et toujours les violons étaient de la partie, autant comme acteurs que comme exécutants. Et vraiment, ils n'étaient pas en mauvaise compagnie, car tout ce que la cour comptait de plus grands noms y figurait avec eux.

Le 19 mars 1615, on représenta un ballet magnifique dans la grande salle de Bourbon au Louvre : c'était *Le Triomphe de Minerve*. Mademoiselle de France représentait Minerve :

..... « Dans cette mer paſſoit une muſique de tritons qui ſonnoit un air ſur des hautbois, & après eux venoit encore, en la dicte mer, la *muſique de la chambre du Roy*, veſtue en tritonides, la teſte, les épaules & les hanches recouvertes de rozeaux artificiels d'or & de ſoye, & le reſte de l'habit de ſatin, recouvert de clinquant d'or. Cette muſique ſortoit peu à peu de la mer...[1] »

La plus curieuse de ces représentations fut donnée pendant le carnaval de l'année 1626; on l'appelait *les double-femmes ;* les *Violons* du Roi firent leur entrée :

« Habillez de ſorte qu'ils paroiſſoient toucher leurs inſtruments par derrière; mais c'eſt qu'en effet ils avançoient à reculons. Ils avoient des maſques repréſentant des figures de vieilles femmes en bonne humeur, placez derrière la teſte. » Tout le costume était à l'avenant, de sorte qu'en paraissant avancer, ils reculaient [2].

1. *Mercure françois,* mars 1615, pages 9 et suiv.
2. *Mémoires de Michel de Marolles,* abbé de Villeloin, tome I, page 133 et suiv.

Et ce n'était pas seulement à Paris que cela avait lieu; lorsque, en 1619, le duc et la duchesse de Montmorency furent fêtés par leurs états de Languedoc, il y eut de grandes réjouissances à Toulouse, pendant le mois de janvier :

« Il faudroit un gros livre pour rapporter icy la defcription de la falle où fut donné le ballet, & où madame la ducheffe de Montmorency qui tenoit le premier rang, & les autres grandes dames du pays, eftoient affifes. L'entrée que chacune des quatre trouppes de ballet firent avec leurs magiciens, leurs *violons* et *inftrumens,* la mufique, les vers...[1] »

Peu d'années après (le 30 octobre 1632), l'infortuné duc de Montmorency fut décapité dans cette même ville de Toulouse, qui l'avait vu si brillant et si fêté.

Dans toutes ces réunions, dont nous venons de donner la description, nous trouvons la preuve que l'art avait fait bien peu de progrès. Tout devait forcément se jouer sans musique écrite, et la simplicité dans la composition des morceaux était aussi naïve qu'au siècle précédent.

Si nous passons de la musique des ballets à celle qui était exécutée à la chambre, ou pendant les repas des rois et des princes, nous y rencontrons le même caractère. Quelques auteurs ont publié à cette époque des compositions de ce genre.

Les plus curieuses que nous ayons vues sont de Michel Prœtorius, savant musicien allemand qui, en 1612, a publié un recueil d'airs à quatre, cinq et six parties, pour violes, qu'il intitule : « Danfes & chanfons françaifes, comme branles, courantes, ballets, gaillardes, &c., qui font joués par les maîtres de danfe en

1. *Mercure françois,* janvier 1619, page 109.

France, & qui peuvent être exécutés devant les princes, pendant leurs repas, pour leur divertissement & leur plaisir[1]. »

Ces pièces ont le même caractère que celles publiées en 1547 par Claude Gervaise, et n'offrent aucune innovation dans le mécanisme des instruments à archet. Bien des années s'écoulèrent encore avant que le progrès s'accrût d'une manière digne de remarque.

1. Michaelis Prœtorii, *Terpsichore Musarum Aoniarum Quinta; darinnen, allerley franzœsische Dœntze und Lieder als: 21 Branslen, 162 Couranten, 48 Volten u. s. w. mit 4. 5 und 6 Stimmen wie dieselbige von den franzœsischen Dantz-Meistern in Franckreich gespielt, und vor fürstlichen Taffeln auch sonsten in Conviviis zur Recreation und Ergœtzung gantz wol gebraucht werden Kœnnen.*

Wolffenbüttel gudruckt in fürstlicher Druckerey in Verlegung des Autoris im Jahr 1632.

CHAPITRE VIII

LA VIOLE EN ANGLETERRE AUX XVIe ET XVIIe SIÈCLES. — JOUEURS DE VIOLE. — MUSIQUE INSTRUMENTALE SOUS CHARLES II. — LA VIOLE EN FRANCE AUX XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES. — LOUIS XIV MUSICIEN. — MUSIQUE DE LA CHAPELLE, DE LA GRANDE ESCURIE, DE LA CHAMBRE. — LA BANDE DES SEIZE VIOLONS DITS LES PETITS VIOLONS. — LES CHANTRES DE LA CHAPELLE DU ROY SONT RECRUTÉS DANS LES MAITRISES DES ÉGLISES. — LA BANDE DES VINGT-QUATRE VIOLONS DU ROI. — GUILLAUME DUMANOIR NOMMÉ CHEF DES VINGT-QUATRE VIOLONS EN 1655. — LE ROI LUI DONNE LE TITRE DE VINGT-CINQUIÈME VIOLON. — LES MUSICIENS APPARTENANT AU ROI FONT PARTIE DE SES OFFICIERS COMMENSAUX. — PRIVILÉGES DES OFFICIERS COMMENSAUX. — SOINS DE LOUIS XIV POUR AMÉLIORER L'ÉTAT DE LA MUSIQUE A LA COUR. — CRÉATION DE LA CHARGE DE GARDE DES INSTRUMENTS MUSIQUAUX DU ROY, EN 1662.

Il n'est pas hors de propos de dire quelques mots de la viole, destinée à disparaître devant le violon ; et à ce sujet, nous aurons à jeter un coup d'œil sur l'Angleterre où elle était particulièrement en faveur.

L'état de la musique instrumentale dans ce pays à la fin du XVIe et pendant la première moitié du XVIIe siècle était encore, comme partout en Europe, dans l'enfance. La reine

Élisabeth, qui cependant était bonne musicienne[1], tolérait à sa cour une musique qui, même pour la seconde moitié du XVI[e] siècle, ne devait pas flatter à l'excès l'oreille des auditeurs. « Elle avait l'habitude, dit Henxner[2], d'être régalée pendant son dîner par douze trompettes, deux timbales accompagnées de fifres, de cornets et de tambours, qui faisaient résonner la salle pendant une demi-heure. »

Au commencement du XVII[e] siècle, l'usage des violes se répandit, et devint bientôt le délassement favori des amateurs de musique ; de nombreux compositeurs alimentèrent de leurs productions ce goût nouveau : les anciens *madrigals,* morceaux chantés à plusieurs voix, qui avaient fait les délices du siècle précédent, furent abandonnés et remplacés par les *fantaisies,* pièces écrites pour violes à plusieurs parties.

William Bird, Alphonso Ferabosco, William White, John-Ward, Thomas Ravenscroft, N. Crawford, Th. Lupo, G. Coperano, et beaucoup d'autres, se firent une grande réputation avec ces sortes de compositions pour violes. Toute famille qui cultivait la musique possédait un jeu de ces instruments (*a chest*), qui se composait de deux dessus, deux ténors et deux basses. Ces fantaisies pour violes étaient bien faibles, et nous paraîtraient aujourd'hui insipides ; elles avaient cela de commun avec tout ce qui se produisait alors en France, en Allemagne et en

1. Lord Melvil, ambassadeur de la reine d'Écosse Marie Stuart auprès d'Élisabeth en 1564, raconte dans ses mémoires qu'ayant eu l'occasion d'entendre la reine jouer du luth, celle-ci lui demanda qui jouait le mieux d'elle ou de sa souveraine, et qu'il avait été forcé de lui donner la palme :

« She enquired whether my queen or she played best : in that I found mysself obliged to give her the praise. » (Lord Melvil's *Memoirs.* 2[d] Ed. Edinburgh, 1835.)

2. Burney. *A general hiftory of music,* tome III, page 143.

Italie. Il faut reconnaître, cependant, que les Anglais avaient acquis une supériorité marquée dans ce genre[1].

Vers le milieu du XVIIe siècle, en 1659, un fameux joueur de viole, nommé Simpson, fait paraître une méthode de son instrument[2].

John Jenkins, son contemporain, acquiert une grande réputation comme joueur et compositeur. Ces deux artistes furent les dernières célébrités de la viole en Angleterre; car, à la restauration de Charles II, on commença à abandonner ces instruments pour le violon qui les remplaça bientôt dans la faveur du public, laissant cependant encore à la viole de jambe (la basse de viole) le rôle important qu'elle conserva jusqu'à ce que l'usage du violoncelle se fût définitivement établi.

Puisque nous en sommes sur la musique instrumentale en Angleterre au XVIIe siècle, disons quelques mots des habitudes musicales de ce pays sous les rois Charles Ier et Charles II.

Les ballets de cour qui avaient eu en France tant de succès, pendant les règnes de Charles IX, Henri III et Louis XIII, eurent

1. ... « Cependant, il faut avoüer que la viole paroit un inſtrument aſſez nouveau en France, parce qu'il y a peu de temps qu'elle y eſt eſtimée. Elle a paſſé des Italiens aux Anglois, qui ont commencé les premiers à compoſer & à joüer des pièces d'harmonie ſur la viole, & qui en ont porté la connoiſſance dans les autres royaumes. (Jean Rousseau, *Traité de la viole*. Paris, 1682, in-8°.) — « Quant à la viole, il n'y a perſonne maintenant en Italie qui y excelle, & meſme elle eſt fort peu exercée dans Rome : c'eſt de quoy je me ſuis fort eſtonné, veu qu'ils ont eu autrefois un Horatio de Parme qui en a fait merveille, & qui en a laiſſé à la poſtérité de fort bonnes pièces; & auſſi que le père de ce grand Faraboſco, Italien, en a apporté le premier l'uſage aux Anglois, qui depuis ont surpaſſé toutes les nations. » (Maugars, célèbre joueur de viole. Sa *biographie*, suivie de sa : *Reſponſe faite à un curieux ſur le ſentiment de la muſique d'Italie, eſcrite à Rome le 1er octobre* 1639; par E. Thoinan. Paris, 1865, in-8 de 43 pages — pages 33 et 34.

2. *The division violist or an introduction to the playing upon a ground*, by Christ. Simpson. London, 1659.

en Angleterre leur équivalent dans ce qu'on appelait les *masques*, qui, ainsi que nos ballets, étaient des représentations théâtrales, où la poésie, la musique et la danse figuraient ensemble : ce furent, en Angleterre comme chez nous, les premiers essais qui conduisirent plus tard à l'opéra. C'est là seulement, et dans quelques drames, que l'on trouve la musique instrumentale [1].

Les *masques* étaient seulement représentés à la Cour ou chez les nobles ; les rôles en étaient généralement remplis par les premiers personnages du Royaume, et à la Cour, le Roi, la Reine, les princes et les princesses du sang y prenaient part. Ce fut surtout dans le courant du XVII[e] siècle, sous le règne de James I[er], que les *masques* eurent le plus de faveur : la musique instrumentale y figurait toujours largement.

Sous Charles I[er], le nombre des masques représentés fut presque aussi grand que celui des ballets joués à la cour de France. En 1633, il en fut donné un dont il n'est pas sans intérêt de dire ici quelques mots :

Le roi Charles I[er] était revenu d'Écosse après avoir momentanément apaisé les mécontents. A cette occasion, les quatre chambres de la Cour formèrent le projet de célébrer cet heureux événement par la représentation d'un masque splendide, offert au Roi et à la Reine, en témoignage de leur affection et de leur dévouement. Le projet fut soumis aux présidents de ces sociétés, et on pensa qu'il serait d'autant mieux accueilli par la corporation, que ce serait en même temps une protestation contre les opinions émises dans un livre publié au commencement de cette même année, par un puritain nommé William Prynne, dans lequel

1. Burney, *A general history of music.*, tome III, page 344.

il condamnait en termes violents toutes les représentations théâtrales et ceux qui y prenaient part[1].

Il fut décidé que les quatre chambres réunies donneraient cette représentation à leurs frais à White-Hall, et qu'elles veilleraient à tous les détails d'exécution. La pièce, qui était d'un auteur dramatique de second ordre, nommé James Shirley, fut intitulée *le Triomphe de la paix*.

Le lord-commissaire Whitelock, qui fut spécialement chargé de la musique, a laissé un mémoire manuscrit dans lequel il donne une description circonstanciée de ce *masque* : « Je fis choix, dit-il, de M. Simon Yves, un honnête et habile musicien, et de M. Lawes, pour composer la musique et en être les directeurs sous ma propre direction. Je choisis également

1. Ce livre de William Prynne intitulé *Histrio-Mastix, or a scourge for stage players,* écrit dans l'esprit du puritanisme le plus exalté, contenait une diatribe violente contre toutes les représentations théâtrales. Dans la table des matières, en indiquant le chapitre où il parlait des actrices, il les désignait par les mots : *Women actors, notorious Whores* « Actrices, notoires prostituées. » On crut voir dans ces mots une allusion à la Reine et aux dames de la Cour qui jouaient constamment dans les masques. W. Prynne fut cité devant la chambre étoilée (haute Chambre de justice extraordinaire, abolie en 1641), et condamné pour ce fait : A l'emprisonnement à vie; 5000 livres d'amende; à être chassé de l'Université, dégradé, déclaré indigne d'exercer la profession d'avocat; à être exposé au pilori; avoir les deux oreilles coupées; et voir son livre brûlé par la main du bourreau. Sentence qui fut rigoureusement exécutée! Tenace dans ses opinions puritaines, Prynne ayant réussi en 1636 à lancer de sa prison un nouveau pamphlet contre les évêques, comparut encore devant la chambre étoilée. Il fut condamné derechef à une amende considérable, au pilori, à la marque sur les deux joues, et à perdre ce qui restait de ses oreilles. Sentence exécutée comme la première.

En 1640, il fut gracié de la prison. Mêlé, à la fin du règne de Charles Ier, et pendant l'usurpation, à toutes les violences des partis, il fut de nouveau incarcéré, remis en liberté, et finit par obtenir, lors de la restauration de Charles II, une place aux Archives de la Tour de Londres où il termina sa carrière agitée.

quatre des meilleurs musiciens de la chapelle de la Reine[1] : MM. De la Vare, Duval, Robert, Mari, avec plusieurs autres étrangers tous distingués dans leur art, sans en excepter nos compatriotes capables de nous prêter assistance dans cette exécution musicale, que j'étais résolu à rendre supérieure à tout ce qu'on avait entendu jusqu'à ce jour. Il y avait parmi les musiciens des Anglais, des Français, des Italiens, des Allemands, quarante luths, d'autres instruments et d'excellentes voix. »

Les rôles principaux étaient remplis par les membres les plus jeunes et les plus élégants des Chambres. Le cortége partit de Ely-House dans Holborn, se dirigeant vers White-Hall, en passant par Chancery-lane et Temple-Bar. Il était superbe : on y comptait plus de cent gentlemen revêtus de costumes resplendissants, montés sur les plus magnifiques chevaux des écuries du Roi et de la noblesse de la ville, précédés de valets de pied la torche à la main, et escortés chacun d'un valet à cheval, suivi de différents groupes comiques ; et, pour terminer, cinq superbes chariots à six chevaux richement caparaçonnés, et portant les membres des Cours qui devaient jouer dans le *masque*.

La représentation eut lieu à White-Hall pendant la nuit de la Chandeleur, en présence du Roi et de la Reine, et obtint le plus grand succès.

Lord Whitelock termine son mémoire en indiquant quelles furent les dépenses occasionnées par cette représentation : elles se montèrent au chiffre énorme de plus de *30,000 livres;* environ *750,000 francs ;* le tout supporté entièrement par les membres réunis des quatre chambres.

1. Henriette-Marie de France, troisième fille de Henri IV et de Marie de Médicis, née en 1609, morte en 1669. Elle épousa Charles Ier en 1625. La Reine, quoique très-brune et petite, avait une jolie taille, de beaux yeux et les traits du visage agréables.

Les Français de la musique de la Reine, qui avaient prêté leur concours, furent traités par Lord Whitelock avec une courtoisie toute particulière : « Je les invitai, dit-il, à une collation dans la chapelle de Saint-Dunstan, dans la grande salle appelée l'*Oracle d'Apollon*. Lorsqu'ils se mirent à table, ils trouvèrent chacun sous son couvert, pour premier plat, quarante pièces d'or à l'effigie de leur souverain, et furent très-charmés de cette surprise. »

La musique sous Charles II suivit en Angleterre à peu près la même marche qu'en France : nous ne pouvons mieux faire, pour donner une juste idée de cette époque, que de traduire littéralement quelques lignes des mémoires manuscrits de North, qui a laissé sur ce sujet les détails les plus intéressants[1] :

« L'ancienne mode des fantaisies fut mise de côté par ce Prince, aussitôt après sa restauration, lorsqu'il eut établi sa bande des Vingt-quatre violons, d'après le système français.

. . . .

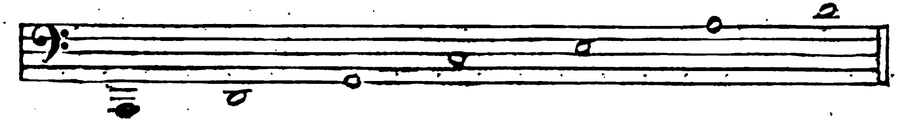
« Pendant les premières années du règne de Charles II, toute la musique en faveur dans le beau monde était dans le style français, qui, à cette époque, était devenu fameux par les œuvres de Baptiste, un Italien francisé, directeur de la musique de la Cour à Paris, et qui enrichit la musique française de l'harmonie italienne. Son style était théâtral, et les pièces appelées branles ou ouvertures, consistant en une entrée et une courante, seront toujours admirées comme les rhythmes musicaux les plus réguliers et les plus complets.

1. *Memoirs of musik, by the hon. Roger North, — now first printed from the original ms...* By Ed. Rimbault, secretary to the musical antiquarian Society of London, etc., etc. London. George Bell, 186, Fleet street. — 1846 — Pages 100 et suivantes. 1 vol., grand in-8° de 139 pages.

« ... Cependant, la musique française ne fit pas son chemin assez rapidement pour occasionner une révolution immédiate ; car, pendant la durée de ce règne, la vieille musique continua à être pratiquée dans la province et dans plusieurs réunions privées à Londres. *Mais le pardessus de viole était discrédité et le violon prit sa place.* »

A peine l'usage des violes était-il à son déclin en Angleterre, que la France, de son côté, se passionnait pour cet instrument : nous voulons surtout parler de la *viole de jambe* (viola da gamba); car le pardessus de viole avait cédé depuis plusieurs années la place au violon.

La viole de jambe, qui est le prédécesseur du violoncelle, avait des sons doux et sympathiques, mais sans puissance ; ses ressources étaient bornées. Nous rappellerons ici[1] l'accord de ses sept cordes à vide :



Le démanché ne se jouait pas : sept cases, indiquant la position des doigts par demi-tons, étaient marquées sur la touche. L'instrument se tenait entre les jambes ; les règles de la position, données par les maîtres, étaient à peu près les mêmes que celles du violoncelle d'aujourd'hui, excepté toutefois pour l'archet, qui se tenait tout différemment. La gravure, pl. LVII, démontre très-exactement comment les joueurs de viole tenaient l'instrument et l'archet, d'après la méthode indiquée par les grands maîtres des XVIIe et XVIIIe siècles.

Les difficultés de la viole de jambe étaient élémentaires en

1. Jean Rousseau, *Traité de la viole*. Paris, 1682, in-8. Bibl. nat. V². 2685.

les comparant à ce qui s'exécute aujourd'hui sur le violoncelle; il fallait cependant une étude sérieuse pour exceller sur l'instrument. L'une des difficultés était l'accompagnement. Le bon violiste devait être assez initié aux combinaisons harmoniques pour accompagner à l'impromptu toute espèce de chant sans musique écrite; il devait, en outre, parfaitement connaître la transposition.

Dans son traité de la viole, Jean Rousseau donne des conseils, qui, aujourd'hui encore, peuvent faire le profit des accompagnateurs... « Ce jeu (le jeu de l'accompagnement), dit-il, demande que l'on ſçache la muſique à fond, & que l'on poſſède le manche de la viole parfaitement dans tous les tons tranſpoſez, auſſi bien que dans les naturels : car il ne s'agit pas icy de joüer des pièces eſtudiées, mais de joüer à l'ouverture du livre tout ce que l'on peut préſenter, & de ſçavoir tranſpoſer en toute occaſion, & ſur toutes ſortes de tons... Il faut que celuy qui accompagne n'ait aucune manière de jouer qui ſoit affectée, car il n'eſt rien de plus contraire à l'eſprit de l'accompagnement & du concert que d'entendre une perſonne qui ne jouë que pour ſe faire paroiſtre : c'eſt une manière qui n'eſt bonne que quand on jouë ſeul. »

Les violistes de jambe les plus renommés en France pendant le XVIIe siècle furent :

Maugars, violiste sous Louis XIII[1];

Hotman, qui brilla sous Louis XIV[2];

1. Maugars était un violiste de grand talent, que ses démêlés avec le cardinal de Richelieu ont rendu célèbre. M. E. Thoinan a publié sa Biographie suivie de sa *Reſponſe faite à un curieux ſur les ſentiments de la muſique d'Italie. Eſcrite à Rome le 1er octobre* 1639. Paris, A. Claudin M. DCCC. LXV. in-8° de 43 pages. Très-intéressant.

2. « De ce mois le cinquiesme jour,
Le monarque & toute ſa cour,



Le P. André, un bénédictin, que Rousseau appelle : « *un homme admirable, & qui auroit obſcurcy tous ceux de ſon temps, s'il avoit eſté d'un eſtat à faire profeſſion de cet inſtrument ;* »

Sainte-Colombe, élève de Hotman. C'est lui, d'après Rousseau, qui a ajouté une septième corde à la viole, qui n'en avait eu que six jusqu'alors ; et qui a mis en usage les cordes filées ;

Marais (Marin), de 1636 à 1728 ;

Antoine Forqueroy, qui fut nommé violiste de la chambre du Roi, le 31 décembre 1689[1].

Vinrent ensuite au XVIII[e] siècle :

Du Buisson, Desmarets, Roland Marais, fils de Marin Marais ; Le More, Le Couvreur, Hurel, Hatot, Decaix, Léonard Itier, Gaston Itier[2], etc., etc.

Nous reviendrons sur la viole vers le milieu du XVIII[e] siècle, pour assister à son dernier soupir, et allons suivre maintenant le

Que compozoient maints gens célèbres,
Allèrent entendre ténèbres
Aux feuillans, couvent célèbre.
Cette muſique ſans égale,
Qu'on nomme muſique royale,
Toute l'aſſiſtance y ravit
Chantant les pſaumes de David.
. . . .
Le ſieur Lambert les ſoutenoit
Qui ſon théorbe en main tenoit,
Et le rare Hotman cet illuſtre,
Qui met la viole en ſon luſtre,
Précédoit leurs illuſtres chants.
. . . .

(Loret. — *La Muze hiſtorique*, 15 avril 1662, page 53.)

1. Le brevet eſt daté de Versailles le 31 décembre 1689. (*Archives nat.*, registre O[1] 33, page 406.)

2. Ces Itier étaient violistes de la chambre du Roi. — Gaston avait succédé à son père dans cette charge le 20 janvier 1708. (Loc., cit. registre O[1] 52, page 111.)

violon et ses dérivés qui devaient bientôt s'y substituer entièrement.

A la suite des troubles de la Fronde, l'éducation du jeune Roi avait été, comme on le sait, très-négligée [1]. Les efforts de ses précepteurs s'étaient bornés à le faire exceller dans les exercices du corps : il montait admirablement à cheval, maniait une épée avec vigueur et avec grâce, dansait élégamment un ballet; mais à l'âge de douze ans, il ne savait pas encore écrire. La musique avait eu le sort du reste; cet art sympathique avait, cependant, été l'objet d'une préférence marquée de sa part : sans avoir la preuve que le Roi fût bon musicien, c'est-à-dire habile à jouer d'un instrument ou connaissant les règles de la composition comme son père Louis XIII, nous savons au moins qu'il avait voulu juger par lui-même de la difficulté de pratiquer cet art, car dès l'âge de treize ans, nous voyons un maître de guitare et de luth attaché à sa personne [2]. Plus tard, en 1657, il prend un maître de clavecin et de nouveau un maître de luth [3].

A cette époque, commence déjà à se faire sentir cette volonté personnelle qui marqua jusqu'à la fin les actes même les moins importants du grand règne; la musique ne fut pas oubliée.

1. *Mémoires de La Porte, valet de chambre du Roi.*

2. « Maiſtre pour enſeigner le Roy à joüer de la guiterre : Bernard Jourdan ſieur de la Salle; maiſtre pour enſeigner le Roy à joüer du luth : Fleurant Indret. » 29 avril 1651. *(Eſtat général des officiers de la maiſon du Roy.)*

3. « Aujourd'huy 14 du mois de février 1657 le Roy eſtant à Paris, S. M. prenant un ſingulier plaiſir à entendre toucher le claveſſin & de le toucher elle-meſme, elle a choiſy le ſieur Eſtienne Richard, pour luy en monſtrer la méthode & l'a cejourd'huy retenu pour ſervir en qualité de maiſtre d'eſpinette; veut & entend qu'il jouiſſe de cette charge, &c. » (*Archives nat.*, registre O¹7, page 163.) — « Pour les gages & entretenement du ſieur Pinel, joüeur de luth pour enſeigner à S. M., 2000. l. (*Eſtat général des officiers de la maiſon du Roy.* 1657, page 153.)

Il y avait à la Cour trois organisations musicales bien distinctes :

1° La Chapelle ;

2° La musique de la grande Escurie ;

3° Celle de la Chambre.

En 1655, Louis XIV créa spécialement pour Lulli une bande de violons qui était sous l'unique direction de ce dernier. On l'appelait la petite bande ; elle se composait de seize joueurs de violon que Lulli formait lui-même, et qui n'exécutaient que ses compositions ; cette petite bande s'acquit une réputation qui éclipsa un instant la gloire des Vingt-quatre violons.

Les membres de la petite bande ne jouissaient pas des droits d'officiers commensaux comme ceux de la grande bande, et c'était une faveur de passer de l'une à l'autre[1]. La bande des seize jouait aussi au lever, au grand couvert et aux bals de la Cour ; elle fut supprimée au commencement du règne de Louis XV[2].

La Chapelle, composée des maîtres, sous-maîtres, chantres, pages et organistes, avait son rôle bien tracé : non-seulement elle devait exécuter tout ce qui touchait à la musique sacrée ; mais encore elle avait l'obligation de se trouver chaque dimanche au dîner du Roi, quand il mangeait en public, et de chanter pendant le repas. « Laquelle musique se placera en tel endroit

1. « Aujourd'huy 4 novembre 1672, le Roy estant à Saint-Germain-en-Laye, voulant traiter favorablement le nommé Prosper Charlot, l'un de ses petits violons, luy a accordé & fait don de la place qu'occupoit dans la musique de sa chambre Pierre Housseuille que S. M. a destitué. » (*Archives nat.*, registre O¹ 16, page 197.)

2. Nous donnons ces détails concernant les petits violons, sur la foi de Millin (*Antiquités nat.*, tome IV, chap. XLI, page 7) qui les avait lui-même tirés de Laborde, *Essai sur la musique*, tome Ier, page 419. — Nous devons ajouter que, dans nos nombreuses recherches sur la musique de Louis XIV, nous avons rencontré bien peu de documents sur la petite bande.

qui ſe trouvera le plus à propos pour eſtre le mieux entenduë de S. M.[1]. »

L'une des grandes difficultés à surmonter pour la bonne composition de cette musique était la pénurie des chanteurs. Nous n'avions alors en fait d'écoles de musique que les maîtrises des paroisses et des cathédrales, et elles étaient très-jalouses de conserver pour leur service particulier les élèves qu'elles formaient ; c'était justice. Mais la jeune Majesté royale n'entendait pas être privée de cet appoint important à sa grandeur ; aussi, dès l'année 1655, voyons-nous les émissaires royaux parcourir les provinces, et lorsqu'ils découvraient dans une maîtrise un jeune enfant possédant une belle voix et montrant des dispositions, immédiatement un ordre impératif de par le Roi intimait au chapitre l'ordre de le livrer au service de S. M.[2].

1. « Ordre & réglement qui doit eſtre tenu & obſervé en la maiſon du Roy, » tiré des *Mémoires* de M. de Saintot, maiſtre des cérémonies de France. Paris, chez Marin Leche, M. DC. LVII. Page 26.

2. Nous trouvons dans les archives du temps quantité de lettres royales écrites dans ce but. Nous en citerons deux au hasard :

Mgr l'éveſque de*** « J'ay envoyé Cambefort, maiſtre de la muſique de ma chambre, en ma province de Guyenne, pour choiſir parmy les enfans de chœur des égliſes de ce pays ceux qui auront la voix propre pour ſervir en ma muſique, & pour me les amener. Il me donne advis que dans la voſtre il en a remarqué un nommé Baptiſte Piroin, qui a toutes les diſpoſitions néceſſaires pour y réuſſir, & qu'il n'eſt beſoing que de voſtre conſentement pour le tirer de là. Comme je ne doute point que vous ne le donniez touſjours de bon cœur pour les choſes que j'affectionne, ny qu'auſſy lors que ceſte lettre vous ſera rendue vous n'emploiez voſtre autorité pour faire mettre cet enfant ſoubs la conduitte du dit Cambefort, je me contenteray de vous aſſeurer que le ſoing que vous prendrez pour cet effet me ſera très-agréable, & que je vous le teſmoigneray aux occaſions qui ſe préſenteront de vous donner des marques de ma bienveillance... » Paris, 18 septembre 1655. (*Archives nat.*, registre O[1] 7, page 157, V.)

Lorsqu'on s'adressait à de simples chapitres, la formule était beaucoup plus courte :

« Chers et bien amez : vous envoiant par de là le ſieur***, ordinaire de ma muſique, pour chercher des enfans qui ſoyent propres pour chanter afin de ſervir à la

Ces jeunes gens, *nourrys-pages,* élevés et instruits aux frais du trésor royal, restaient dans la Chapelle jusqu'à la *muance* de leurs voix ; et, à ce moment, ils étaient congédiés, *mis hors pages,* suivant l'expression officielle, avec un dédommagement pécuniaire qui était ordinairement de trois cents livres.

Cette habitude où était la Cour de se fournir de jeunes chanteurs dans les maîtrises des églises n'était pas nouvelle ; déjà, au commencement du XVIe siècle, le chapitre de la cathédrale de Beauvais, dont la maîtrise passait pour la meilleure de France, avait consenti à céder plusieurs voix à la Chapelle royale.

Il avait mis, toutefois, pour condition, que le Roi lui viendrait en aide pour achever de bâtir la cathédrale [1]. Cette espèce de contrat, admise sous les règnes précédents, devait dégénérer sous Louis XIV en servitude réelle pour les maîtrises ; il ne s'agissait plus de poser des conditions pour un service rendu, le Roi ordonnait, il fallait obéir.

La musique de la Grande Efcurie se composait de vingt-cinq instrumentistes, qui pouvaient chacun jouer de deux instruments, savoir : hautbois et violon ; cornet et violon ; hautbois et muzette de Poictou ; saqueboutte et violon ; hautbois et cornemuse. Chacun d'eux recevait cent quatre-vingts livres par an, sauf les *Phiphres* et les *Tabourins,* qui ne recevaient que cent vingts livres [2]. Nous voyons plus tard d'autres instruments figurer

mufique de noftre chapelle, & fçachant qu'il y en a en voftre églife, nous vous faifons cefte lettre pour vous ordonner de luy mettre entre les mains ceux qu'il vous demandera à cet effet. » (Loc. cit., page 155, V.)

1. *Histoire de la cathédrale de Beauvais du* IIIe *siècle au 2 septembre* 1792, par l'abbé Delettre, vol. III, page 142. — *Histoire de la cathédrale de Beauvais,* par G. Desjardins, page 120.

2. *Eftat général des officiers du Roy,* par La Marinière, année 1657, page 143.

dans cette bande de la Grande Efcurie ; c'est ainsi que nous trouvons la cromorne et la trompette marine sur la liste, depuis l'année 1679[1].

La nature des instruments désignés indique assez quel était le rôle de cette bande dans les plaisirs royaux ; nous pourrions l'appeler la musique *en plein vent*. Les titulaires de ces charges, payés beaucoup moins cher que ceux de la Chambre, devaient nécessairement leur être bien inférieurs.

Tous ces instrumentistes étaient distincts de ceux de la Chambre connus sous le nom des *Vingt-quatre violons* (Pl. LVIII). Cette bande des Vingt-quatre datait de Louis XIII, mais elle reçut une organisation plus régulière sous Louis XIV ; elle représentait alors la perfection de l'art instrumental en France : « Ceux qui ont entendu les Vingt-quatre violons du Roy (dit le P. Mersenne) advouent qu'ils n'ont jamais rien oüy de plus raviffant & de plus puiffant[2]. »

Lorsque, en 1655, Guillaume Dumanoir fut nommé roi de la corporation des Ménestriers, il faisait partie des Vingt-quatre violons. Il dut se démettre de cette charge ; mais le Roi, craignant que, s'il demeurait exclu de la Société, elle ne vînt à en souffrir, et le jugeant nécessaire par « sa capacité, ses soins et sa diligence, à l'entretien de cette bande en sa perfection », il créa pour lui une charge de vingt-cinquième violon de la Chambre, en lui confiant la direction de la bande[3]. Cette charge de vingt-cinquième violon de la Chambre fut supprimée en même temps que celle de Roy des Ménestriers, par arrêt du 22 mai 1697[4].

1. Voir tome Ier, *Hiftoire des inftruments*, pages 38 et suivantes.
2. *Harmonie universelle.* Livre quatriefme, des inftrumens à chordes, page 177.
3. *Archives nat.*, registre O¹ 7, page 153.
4. *Archives nat.*, section adm., Arrêts du conseil, E. 1699.

La distinction particulière accordée à Guillaume Dumanoir tendrait à prouver qu'il ne manquait pas de talent; mais il ne faut pas oublier qu'à cette époque l'art instrumental était encore chez nous dans l'enfance. Ce même Guillaume Dumanoir, nommé par Louis XIV chef et directeur des Vingt-quatre violons, était, en même temps que roi des Ménestriers, maiſtre de danſe de la Grande Eſcurie; nous trouvons son nom dans les eſtats de 1657, avec le titre de Balladin, aux appointements de cent quatre-vingts livres par an[1].

La bande des Vingt-quatre violons dépendait directement de la maison du Roi, et les titulaires de ces charges avaient le rang d'officiers commensaux; ils jouaient dans les concerts de la Cour, dans les représentations théâtrales, pendant les repas, à la Chambre; le Roi les autorisait même souvent à aller se faire entendre chez les grands seigneurs. Dubuisson Aubernay, dans ses mémoires, dit (15 juin 1649): « L'abbé de Bouillon donna à souper au prince de Conti, au prince de Marcillac, etc.; ils eurent les Vingt-quatre violons du Roy[2]. »

La *muze historique* de Loret nous en offre également plusieurs exemples; dans le numéro du 31 mai 1653 il dit, en parlant d'une *ripaille,* faite par plusieurs courtisans près de Conflans:

« Ils avoient durant leur débauche
Dans des bateaux larges & longs
Les Vingt et quatre violons
Qui mille beaux airs fredonnèrent
Pour vingt juſtes qu'ils leur donnèrent. »

Nous trouvons dans la même gazette du 11 septembre 1660,

1. *Eſtat général des officiers de la maiſon du Roy.* 1657, page 120.

2. *Mémoires de Mlle de Montpensier.* Édit. Chéruel, 4 vol. in-12. Paris, 1858. Tome Ier, page 63. *(Note de l'éditeur.)*

au sujet d'un dîner magnifique que le cardinal Mazarin offrit à toute la Cour :

« Enfin cette feste fut belle,
La joye en fut univerfelle :
Les tons & fredons plus qu'humains
De quinze ou vingt chantres romains[1]
Y firent une melodie
Generalement applaudie ;
Et les *Vingt-quatre violons*
Durant qu'on mangeoit des melons,
Des patez, des tourtes, des bisques,
Des plats de fruits en obelisques,
Tous les affiftans delecterent
Par mille beaux airs qu'ils jouerent. »

La bande des Vingt-quatre violons subsista avec toutes ses prérogatives jusqu'en 1761, époque à laquelle Louis XV en prononça la dissolution par son édit du 22 août[2].

En dehors de ces trois organisations musicales, il y avait divers instrumentistes faisant aussi partie des officiers commensaux ; ils avaient le simple titre de *musiciens de la Chambre*. Nous en trouvons cinq dans l'année 1657 :

Louis Moliere, luth.

Jacques Champion, espinette.

Mathias Lallemand, flufte.

Gabriel Caignet, l'aîné, violle.

De la Barre, luth[3].

Il n'est pas inutile de faire remarquer ici que les charges dont les titulaires tenaient à la Cour par le titre d'officiers commensaux, et dont tous les musiciens de la Chapelle et de la

1. Les chantres de la Chapelle.

2. *Archives nat.*, registre cour des aides, Z. 1362.

3. *Eftat des officiers de la maifon du Roy*, 1657, page 90.

Chambre faisaient partie, étaient très-recherchées ; et ce n'était pas sans raison, car ils y trouvaient, outre les bénéfices directs résultant de leur emploi, des immunités qui avaient alors une grande valeur.

Déjà, en l'année 1288, les officiers domestiques du Roi étaient exempts de toutes tailles et subsides ; depuis lors, ces priviléges leur furent constamment confirmés par les Rois de France. Eux et leurs veuves étaient exonérés :

« Des emprunts généraux faits dans les villes, de quelque nature qu'ils fuſſent ; du paiement des deniers qui ſe levoient pour fournitures de vivres & munitions de guerre, frais de conduitte ; de toutes tailles & aydes ; des impoſitions de douze deniers pour livre ; des quatrieſmes, huictieſmes & dixieſmes ; appetiſſement de vin ; de guets, garde de portes & murailles, de ports, ponts, paſſage ; travers & ſéparations, deſtroits, fournitures & contributions ; eſtapes de logis & garniſons de gens de guerre tant de pied que de cheval ; de charois, chevaux d'artillerie, de ban, arrière-ban, etc., etc... [1] »

De pareils avantages étaient loin d'être fictifs à une époque où le contribuable, comme nous l'appelons respectueusement aujourd'hui, mais qui se nommait tout simplement alors le manant, était littéralement écrasé sous les charges de toute sorte qui lui pesaient si lourdement sur les épaules.

« *Tant moins j'en ay, tant plus on m'en demande,* » disait, en 1638, le poëte populaire normand ; félicitons donc nos violons d'avoir pu échapper, par leur titre d'officiers commensaux, à ces

1. Déclaration de Henri II du 2 février 1548. Arreſt de la cour des aydes du 3 juillet 1649. (*Extraict des priviléges des officiers domeſtiques & commençaux du Roy, de la Reyne & des enfans de France.* La Marinière. Paris, 1649. Page 106.)

nombreuses misères du temps [1]? Si ces charges offraient de sérieux avantages, elles avaient leurs exigences. Le titulaire devait non-seulement savoir son métier; mais aussi offrir toutes

1 « L'homme peut-il avec ſon induſtrie
Ainſy que toy (Dieu) faire ce qui n'eſt pas?
Je n'ay pour biens qu'un loth de métairie
Qui n'eſt capable à me donner la vie,
Et encor eſt-ce au labeur de mes bras!
Et cependant avecque violence
L'on me ravit juſques à la semence
Que je conſerve à refaire mes grains,
Foulant les loix & la charte Normande
Dieu, tu connois que dedans tels deſſeins,
Tant moins j'en ay, tant plus on m'en demande.
Un collecteur entrera de furie
Qui ſaiſira mes biens juſqu'à mes plats,
Pour le taillon, taille ou autre induſtrie
Où il me faut avec grand faſcherie
Voir enlever le tout dedans mes draps.
Eſt-il payé, alors que moins j'y penſe
Un archer entre, & l'arreſt recommence
Pour taux de ſel (dont je me ſers le moins),
N'ayant l'argent, mon corps il appréhende!
. . . .
Ce n'eſt un rien que cette mangerie
(Ceux qui la font la diſent peu de cas)
Si les fureurs de la gendarmerie
Ne mettoient pas nos biens en pillerie,
Ravageant tout ſans règle & ſans compas!
Elle eſt montée à tel point d'impudence
Que l'on rougit d'oüyr leur inſolence,
Le féminin fuit leurs actes vilains,
Y l'ont pillé aux pieds vin et viande,
Prins mon argent, qui fait que je me plains
Tant moins j'en ay, tant plus on m'en demande! »

(Complainte d'un bon villageois lequel s'escrie en ſon vieil aage que tous ſes biens ſont au pillage. — *Muse normande,* par David Ferrand. A Roüen chez l'auteur, rue du Bec. M. DC. LV.) Page 228.

les garanties d'honorabilité. Ceux qui appartenaient alors de près ou de loin à la personne royale devaient conserver intact ce qui touchait directement ou indirectement à l'honneur ! Le vieil adage, « noblesse oblige », trouvait là, dans une sphère modeste, son application. Nous en avons rencontré une preuve vraiment touchante dans les dernières années du règne de Louis XIV; il s'agit d'un musicien joueur d'instruments. Nous ne sortirons donc pas de notre sujet :

Au commencement de l'année 1709, la femme d'un joueur de trompette de la Grande Escurie, nommé Simon Lévesque, se rendit coupable d'un vol à l'aide de fausses clefs. Arrêtée pour ce fait, elle fut condamnée par sentence du Châtelet du 12 avril 1709, confirmée par arrêt du Parlement du 18 juin suivant, à la peine du fouet, à la fleur de lis et au ban.

Le malheureux Simon Lévesque, qui n'avait absolument rien à se reprocher dans les méfaits de sa femme, se vit touché dans son honneur et forcé de se démettre de ses fonctions; il adressa sa démission au Roi, en faisant appel à la clémence de S. M. en faveur de la coupable. Le Roi ne voulut pas qu'un bon serviteur fût puni pour une faute qui n'était pas la sienne : il commua la peine prononcée, en celle de la *détention à l'hospital,* et l'infamie étant ainsi évitée, Simon Lévesque put continuer à faire partie de la maison du Roi [1].

Louis XIV n'a pas cessé, pendant son règne, de protéger la musique et les instrumentistes. Aussitôt qu'un talent se dévoilait, il savait se l'attacher, et quand on servait fidèlement le Roi, l'attachement était durable. Sans nous occuper ici des représentations splendides de ballets et d'opéras où l'art musical jouait un

1. *Archives nat.*, registre O[1] 54, page 105.

rôle si important, et en nous tenant à la musique instrumentale proprement dite, ses soins sont incessants. A peine âgé de quinze ans, en 1653, il distingue, en Lulli, un homme de mérite et d'avenir; il l'attache à sa personne en le nommant compositeur de sa musique[1] et crée pour lui, ainsi que nous l'avons dit, une bande de violons spéciale qui prend le titre des *petits violons*. A partir de ce moment, la faveur royale ne manqua jamais à Lulli; et sauf quelques moments de refroidissement, dont le caractère difficile de ce dernier était surtout la cause, le Roi sut toujours rendre justice à ce génie original et en tirer parti.

Jusqu'en 1672, la charge de compositeur sous-maître de la Chapelle n'avait eu qu'un seul titulaire. Le dernier, Thomas Robert, venait de mourir : le Roi double cette charge et la partage entre les abbés Pierre Robert et Henry Du Mont[2].

Le même fait se produit pour les organistes de la Chapelle. Joseph de la Barre, qui avait été fait titulaire jusqu'en 1678, meurt, le Roi nomme à sa place quatre nouveaux organistes[3].

Lorsque les abbés Robert et Dumont se démirent, en 1683, de leurs charges de compositeurs sous-maîtres de la Chapelle, le Roi en institua quatre nouveaux, tous hommes d'un mérite reconnu : Nicolas Goupillet, Paschal Colasse, Guillaume Minoret, Michel de la Lande[4].

Tous ces soins donnés à la haute administration de la musique n'empêchaient pas le Roi de descendre dans les plus minutieux détails; nous en trouvons une preuve en 1660 :

La Cour possédait une collection d'instruments assez consi-

1. *Archives nat.*, registre O[1] 7, page 165.
2. id. id. O[1] 16, page 184.
3. id. id. O[1] 22, page 109.
4. id. id. O[1] 27, page 148.

dérable. Ils servaient pour l'exécution des ballets, opéras, comédies, et il y en avait même dans le nombre de bien précieux : tous les violons, les basses et les violes faits par André Amati, pour Charles IX, vers 1566, en faisaient partie. La plupart de ces instruments suivaient la Cour dans ses déplacements; mais faute de soins entendus et suffisants, il était souvent impossible de s'en servir à cause de leur mauvais état. Pour obvier à ce grave inconvénient, le Roi créa en 1662 la charge d'Intendant des instruments servant aux divertissements de S. M. et nomma pour titulaire Pierre Pieche. Ce dernier avait pour mission : l'intendance, le soin et la garde des instruments de musique de la Cour; il devait les faire tenir d'accord et en état de servir; fournir les cordes et les bois nécessaires aux réparations[1].

Un souvenir historique sans grande importance, mais curieux en lui-même, se rattache à ce brevet de garde des instruments de musique du Roi. On sait que de temps immémorial figuraient parmi les officiers du Roi, des fous et des nains; la charge de nain existait encore à la Cour du Roi de France en 1662, et le titulaire était Balthazard Pinçon[2]. Ce pauvre diable venait de mourir. Louis XIV abolit cette mode ridicule et affecta les émoluments de la charge à celle de garde des instruments de musique; voici le texte littéral de ce décret doublement intéressant, délivré à Paris le 1er mars 1662 :

« Aujourd'huy, premier jour du mois de mars 1662, le Roy

1. Nous avons trouvé dans la collection de M. le marquis de Saint-Hilaire un reçu signé de Pierre Pieche portant quittance de la somme de 75 livres pour des gages de gardien des instruments musiquaux pendant le quartier de janvier, février, mars 1665.

2. Ce Balthazard Pinçon avait succédé en 1644 à Claude *Noué*, lequel aurait lui-même succédé à son père Marin Noué, en 1636. (*Archives nat.*, registre cour des aides Z, 1341 et 1342.)

eſtant à Paris, S. M. connoiſſant que, faute de quelque officier qui ait le ſoing & la garde des inſtrumens de la muſique de ſa chambre, ils ne peuvent eſtre commodément tranſportez aux endroits où ſouvent elle déſire qu'on en jouë, ny eſtre d'accord, & en eſtat de ſervir aux heures qu'elle prend pour ſes divertiſſemens : dans la réſolution qu'elle a priſe de remédier à ces inconvéniens, elle a penſé qu'elle ne pouvoit honorer de perſonne qui fût plus propre pour l'advenir, avoir le ſoing, la garde & l'entretennement des dicts inſtruments que Pierre Pieche, qu'elle a, dès à préſent, pourveu de la charge de Garde des inſtrumens muſiquaux de ſes ballets & comédies. Ce pourquoy, & pour luy teſmoigner qu'elle a beaucoup de ſatisfaction de ſes ſervices, & luy conſerver la confiance qu'elle a de sa probité & l'expérience qu'il s'eſt acquiſe en la muſique, S. M. l'a ordonné & eſtably muſicien & garde des instrumens de la muſique de ſa chambre, pour par luy les faire tenir d'accord, & en eſtat de ſervir toutes les fois qu'elle le déſirera ; les fournir de cordes & de tout ce qui ſera néceſſaire pour les rendre bien entretenus, & les faire porter en tous lieux où S. M. le commandera pour ſes plaiſirs. Veut qu'il jouiſſe de cette charge aux mêmes honoraires & priviléges que jouiſſent ſes autres commenceaux.

« Et affin de n'eſtre point obligée d'ordonner de nouveaux fonds pour l'appointement qu'elle déſire eſtre affecté à la dite charge, elle entend que les gages que recevra le dit Pieche, par la mort de Balthazard Pinson, nain, ne ſeront plus reçus ſous le titre de *nain,* mais qu'ils lui ſeront dellivrez ſoubs le titre de muſicien & garde des inſtrumens de ſa chambre, qui pour cet effet ſera déſormais employé dans les eſtats de ſa Maiſon au lieu du dit titre de *nain ;* & parce que l'aſſiduité & la vigilance du dit Pieche ſont continuelles, & que S. M. ſçait qu'il eſlève Anthoine

Pieche, ſon fils, dans les exemples de ſa fidélité & de ſes bonnes autres habitudes, elle veut & entend que le père & le fils jouiſſent de la dite charge en ſurvivance l'un de l'autre, ſans que le ſurvivant des deux aye beſoing d'autre expédition que la préſente, &c.[1]. »

1. *Archives nat.*, registre O[1] 7, pages 166 et 197.

CHAPITRE IX

NOTE BIOGRAPHIQUE SUR J.-B. LULLI. — LE VIOLON AUX XVIe ET XVIIe SIÈCLES. — BIAGIO-MARINI. — PAOLO-QUAGLIATI. — CARLO-FARINA. — BALTAZAR EN ANGLETERRE EN 1658. — B. VITALI. — M. CAZZATI. — M. UCELLINI. — G. LEGRENZI. — MAZZAFERRATA. — A. MAZZOLINI. — G.-B. BASSANI. — J.-P. DE WESTHOFF A LA COUR DE LOUIS XIV EN 1682. — WALTER A LA COUR DE SAXE. — BIBER A SALZBOURG. — CORELLI. — LE VIOLON AU XVIIIe SIÈCLE. — TARTINI.

Jean-Baptiste Lulli naquit à Florence en 1633. On n'est pas d'accord sur son origine ; cependant, malgré les assertions contraires de quelques biographes, il paraît probable qu'il sortait d'une famille très-modeste. Un vieux cordelier lui apprit à lire, à écrire et à jouer de la guitare : il avait de grandes dispositions, était vif et intelligent, et quoique sa physionomie qui était ingrate ne plaidât pas en sa faveur, elle offrait une originalité qui le faisait remarquer. Il avait environ douze ans, lorsque le chevalier de Guise, qui voyageait alors en Italie, eut occasion de le voir et de l'entendre : il l'amena en France et, à son arrivée, proposa à Mlle de Montpensier de le prendre à son service. Mademoiselle y consentit ; mais la laideur de Lulli étant un obstacle à des fonctions approchant la personne, le nouveau venu fut relégué aux cuisines, et nommé aide-marmiton.

Voilà donc le futur grand homme occupé à laver la vaisselle et à s'essayer dans l'art culinaire ! mais le génie de la musique le tenait, et ne l'abandonna pas.

Il s'était procuré un mauvais violon sur lequel il se mit à étudier, et bientôt ses dispositions naturelles, jointes à quelques principes qu'il avait reçus en Italie, lui donnèrent sur cet instrument une supériorité d'autant plus remarquable que sa position était plus humble. Un jour en passant devant les cuisines, le comte de Nogent l'entendit, fut frappé de la pureté de son jeu, et raconta le fait à Mademoiselle, qui, après l'avoir entendu, le fit, ce qu'on appelait alors, *monter à la chambre,* c'est-à-dire l'admit auprès de sa personne, en qualité de musicien, et pourvut aux frais de son éducation. Lulli travailla assidûment, et en peu d'années acquit un talent qui le rendit supérieur à tout ce qu'on entendait alors à Paris.

Il resta ainsi chez Mademoiselle jusqu'à l'âge de dix-neuf ans, lorsque une aventure grotesque vint tout à coup changer son sort. Nous devons la raconter, quoique la chose offre quelque difficulté[1] :

Mademoiselle, la grande Mademoiselle, étant un jour seule dans son appartement, et confiante dans sa solitude, se permit un oubli bien naturel, un peu trop bruyant toutefois, et qui fut entendu des gens de l'antichambre, mais si clairement entendu, que de l'antichambre, l'écho s'en fit dans tout le palais, et il ne fut bientôt plus question que de cette aventure inouïe, arrivée à Son Altesse Royale.

1. Lecerf de la Vieuville raconte cette anecdote dans sa *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, p. 185, 1 vol. in-12, 2e édition, Bruxelles, 1705. — Dom Caffiaux la répète dans l'*Histoire de la musique*, tome II, dissertation 18, page 170 verso. (Bibl. nat., ms. fonds français, n° 22536-22537.)

Dans ce temps, l'esprit était aux chansons : un plaisant fit des vers sur le sujet, et Lulli, que sa verve entraînait, n'eut rien de plus pressé que d'y adapter une musique tellement originale, que bientôt il n'y eut pas dans le palais une seule voix qui ne fredonnât le malencontreux refrain.

Mademoiselle ne fut pas longtemps sans remarquer cet air qui résonnait de tous côtés à ses oreilles ; elle s'enquit du sujet, il ne manqua pas d'âmes charitables pour lui raconter la vérité dans tous ses détails, et Lulli fut nommé. Il n'y avait pas à nier ; tout le monde peut faire quelques méchants vers, mais ne compose pas qui veut, un air à succès. Le coupable fut impitoyablement chassé, et dut aller chercher fortune ailleurs.

Lulli n'était pas homme à se décourager pour si peu. Sa réputation avait franchi les portes du palais, et il n'eut pas de peine à se faire admettre dans les Vingt-quatre violons du Roi.

Louis XIV avait alors quinze ans : déjà il annonçait une disposition précoce à distinguer le mérite où il se rencontrait. Il voulut entendre Lulli, dont le talent fit une telle impression sur lui, qu'il se l'attacha de suite, en le nommant inspecteur de ses violons et créant pour lui la petite bande qui, sous sa direction, devint bientôt supérieure à la grande bande des Vingt-quatre violons.

Lulli, comme joueur de violon, avait un jeu remarquable pour le temps où il vivait; il tirait de l'instrument un son pur et sympathique. Il joignait à ces qualités un génie réel pour la composition : aussi, dès qu'il fut à la tête de la nouvelle bande créée pour lui, une révolution s'opéra dans la musique du Roi. Non-seulement il perfectionna le talent de ses instrumentistes, mais il composa pour eux une foule de morceaux qui vinrent, par

leur nouveauté, donner plus d'attraits à la musique de la Chambre. En peu de temps les violons de Lulli devinrent les meilleurs de France : il forma d'excellents élèves, qui, tous, exécutaient ses symphonies et ce qu'on appelait alors la musique Française, avec une supériorité véritable.

Lulli, qui, en dehors de ses talents de musicien, était homme fort habile, ne tarda pas à gagner les bonnes grâces du Roi qui, en 1661, le nomma surintendant de sa musique. A partir de cette époque, il se livra exclusivement à la composition et abandonna son instrument dont il ne joua plus, même devant ses amis les plus intimes. On raconte[1] que le maréchal de Grammont trouva seul le moyen de l'entendre encore quelquefois. Le maréchal avait à son service un nommé La Lande, qui avait de grandes dispositions pour le violon : il lui avait donné un maître ; lorsqu'il eut acquis un certain talent, M. de Grammont invitait Lulli à dîner, et, après le repas, le priait de donner quelques conseils à son protégé. La Lande jouait; mais il ne se passait pas longtemps sans qu'un avis ne fût nécessaire; alors Lulli, qui était très-vif, saisissait le violon, et ne le quittait plus de la soirée. En 1672, il obtint du Roi des lettres patentes, dans lesquelles il recevait le privilége de l'Académie royale de musique (opéra). Dès ce moment, Lulli partagea son temps entre la composition des nombreux opéras qui établirent sa réputation d'homme de génie, et l'administration de son théâtre qui le mena à la fortune. Sa carrière fut une longue suite de succès ; sa faveur auprès du roi n'eut plus de bornes.

Louis XIV lui avait délivré des lettres de noblesse. Lulli

1. Lecerf de la Vieuville de Freneuse, *Comparaison de la musique française et italienne.*

visait plus haut : il voulait être nommé l'un des secrétaires du roi, fonctions remplies par les hauts personnages du Royaume. On connaissait ses prétentions, et MM. les secrétaires lui faisaient mine assez hautaine, ne se souciant pas d'avoir pour confrère un simple musicien. Mais le Florentin[1] était tenace et pas sot, il profita de la première occasion qui s'offrit à lui, pour gagner son procès contre tous. En 1683 on joua à Saint-Germain *le Bourgeois Gentilhomme,* dont il avait composé la musique : il remplit lui-même le rôle du Mufti avec un naturel si parfait, une vivacité et un comique si grands, que le Roi, qu'il avait fort diverti, vint à lui et lui exprima sa satisfaction[2].

« Mais Sire, riposta Lulli, j'avais dessein d'être secrétaire de Votre Majesté ; maintenant que j'ai joué la comédie, vos Secrétaires ne voudront plus me recevoir. Ils ne voudront plus vous recevoir, reprit le Roi ? Ce sera bien de l'honneur pour eux : allez, voyez M. le chancelier. »

Lulli s'adressa à Louvois, qui le reçut fort mal, en lui reprochant ses prétentions déplacées ; mais le Roi parla lui-même à son ministre qui, en homme connaissant la Cour, fit taire ses scrupules, apaisa ceux des secrétaires, et expédia à Lulli ses lettres de nomination avec toutes sortes de compliments.

Notre nouveau Secrétaire, de son côté, fit bien les choses :

1. Ce surnom de Florentin, très-juste, du reste, puisqu'il était né à Florence, resta à Lulli à la suite d'une altercation qu'il eut avec La Fontaine qui composa contre lui une piquante et très-dure satire intitulée *le Florentin.* — Voici l'origine de la querelle : Lulli avait engagé La Fontaine à faire un opéra, ce dernier composa *Daphné ;* quand l'ouvrage fut achevé, Lulli le refusa comme peu propre à la musique, et préféra l'opéra de *Proserpine* de Quinault qu'il mit en musique. *Inde iræ.*

2. Lulli figure dans la liste des acteurs de la troupe de Molière, sous le nom de *Chiacchierone* qui signifie *hâbleur, diseur de balivernes.*

il offrit un repas somptueux à toute la compagnie, et le soir, une grande représentation à l'opéra.

« On y voyoit la Chancellerie en corps, deux ou trois rangs de gens graves, en manteau noir & en grand chapeau de caſtor, qui eſcoutoient d'un ſérieux admirable les menuets & les gavottes de leur confrère le muſicien[1]. »

Malheureusement cet excès d'honneur ne devait pas lui profiter longtemps; à la fin de l'année 1686, le Roi avait dû garder le lit, par suite d'une opération très-grave qu'il avait eu à subir[2] : sa convalescence terminée, on chanta un Te Deum d'actions de grâces à l'église des Feuillants, le 8 janvier 1687. Lulli, qui l'avait composé, voulut en surveiller lui-même l'exécution. Dans la chaleur de l'action, il se frappa violemment l'un des doigts du pied, du bout d'une canne avec laquelle il battait la mesure : un abcès se déclara bientôt, qui prit un caractère assez grave pour que les médecins déclarassent l'amputation du pied nécessaire. Avant d'en arriver à ce moyen extrême, on eut recours à un empirique dont les médicaments n'eurent pas grand succès, car le pauvre Lulli succomba le 22 mars suivant 1687 à l'âge de cinquante-quatre ans. (Portrait, Pl. LIX.)

Lorsque son état fut reconnu très-grave, on fit venir un confesseur, qui lui demanda de se repentir d'avoir composé pour le théâtre; il alla même jusqu'à exiger de lui qu'il brûlât la partition d'un opéra qu'il avait composé et qui était encore manuscrite. Lulli laissa faire, et la malheureuse partition fut livrée aux flammes séance tenante. Un jeune Prince, qui l'aimait beau-

1. Lecerf de la Viéuville.

2. *Mémoires de la Société des sciences naturelles de Seine-et-Oise*, 1851 à 1857, t. V, récit de la grande opération faite au roi Louis XIV, le lundi 18 novembre 1686, pages 7 à 46.

coup, vint le voir le lendemain, et, ayant appris ce qui s'était passé, lui dit : « Eh quoi ! Baptiste, tu as été jeter au feu ton opéra ? morbleu ! étais-tu fou d'en croire un Janséniste, qui rêvait, et de brûler de belle musique ! »

« Chut, chut, Monseigneur lui dit Lulli à l'oreille : je savais bien ce que je faisais ; j'en avais une seconde copie. »

Lulli avait épousé le 24 juillet 1662 Madeleine Lambert, dont il eut six enfants [1].

Sa fortune était considérable ; car, outre de nombreux immeubles qu'il possédait, on trouva à sa mort six cent cinquante mille livres en or dans ses coffres.

Le caractère de Lulli a été jugé sévèrement par certains biographes modernes. Nous croyons qu'on a été partial à son égard : assurément il avait de très-vilains défauts qu'il eût été préférable de ne pas rencontrer chez un artiste de ce talent ; mais il n'était pas méchant homme, et, somme toute, il a rendu d'assez grands services à l'art, pour qu'il lui soit un peu pardonné de ses imperfections.

Dom Caffiaux, dans son *Histoire de la musique,* a donné sur Lulli, quelques appréciations pleines d'intérêt [2].

« Pour l'orcheſtre il avoit l'oreille ſi fine, que du fond du théâtre il deméloit un faux ton, accouroit, & diſoit au violon : c'eſt toy, il n'y a pas cela dans la partie ! Plus d'une fois, il a rompu le violon ſur le dos de celuy qui n'exécutoit pas à ſon

1. « Le 14 juillet 1662 furent fiancés et mariés Jean-Baptiste de Lully, surintendant de la musique du Roi, et demoiselle Magdeleine Lambert, fille de Michel Lambert, maître de la musique du Roi, et de Gabrielle Dupuy. (Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire,* Paris, 1867.)

2. Dom Caffiaux, *Histoire manusc. de la musique,* Dissertation 18 tom. II, p. 171 verso. (Ms. Bibl. nat. nº 22536-37.)

gré ; mais, la répétition finie, Lulli l'appeloit, lui payoit ſon violon au triple, & le menoit dîner avec luy.

« Ses opéras paraiſſent aujourd'hui (vers 1740) ſi ſimples, que pluſieurs s'en dégouſtent. Eſt-ce une marque de bon goût ou de goût dépravé? Je me contenterai de remarquer icy avec un auteur moderne (*Essai sur l'origine des connaissances humaines,* tom. II, p. 80) que ces mêmes pièces, qui révoltent aujourd'hui par leur ſimplicité, ont paru outrées au temps de Lulli ; & que la liberté qu'il s'étoit donnée, de ſubſtituer un mouvement plus vif à la lenteur peſante des airs anciens, l'avoit fait regarder comme un corrupteur de la bonne muſique & des Ballets, qui, au lieu de danſes, n'offroient qu'un baladinage, &, au lieu d'une muſique noble & nerveuſe, ne préſentoient qu'un fleurtis italien.

« On a bien changé de ton, puiſqu'on ne luy reproche rien tant aujourd'hui que la ſimplicité de ſes airs & de ſes chants, avec une certaine monotonie qui ſe trouve ſouvent dans ſes pièces. Mais celui qui ouvre une carrière et qui le fait avec autant de ſuccès que luy, ſera toujours un grand homme, quand il aurait quelques défauts. »

Toutes les branches de l'art instrumental ressentirent l'influence de l'activité et du génie de Lulli.

Louis XIV désirait introduire la symphonie, c'est-à-dire les violons et tous les autres instruments dans la musique religieuse, qui, jusque-là, avait toujours été chantée dans les églises avec l'accompagnement de l'orgue seul. Le Roi en avait souvent parlé aux compositeurs de la chapelle ; mais ceux-ci, soit par respect pour le préjugé du temps, soit parce qu'il aurait fallu se livrer à un travail nouveau dont ils ne se sentaient peut-être pas très-capables, avaient toujours éludé la question, et le Roi n'avait

encore rien pu obtenir de ce qu'il désirait. Il s'adressa à Lulli qui se mit à l'œuvre, et composa avec symphonie plusieurs pièces religieuses qui furent exécutées dans la chapelle royale.

Au commencement du mois de mars 1660, à l'occasion des dispenses rapportées de Rome pour le mariage du Roi avec l'infante d'Espagne, on chanta un Te Deum :

> Ce concert de saintes paroles
> Mêlé de luths et de *violes*[1].

Toute la bande des violons de la chambre y joua.

La même année, le 5 octobre, Mlle de Montpensier et M. de Chantemelle servent de parrain et de marraine au P. Antoine de Bénévent, qui célèbre sa première messe au grand couvent des Carmes :

> Illec ſe fit grande muſique,
> Outre le concert harmonique
> *Des Vingt-quatre violons*
> Jouant comme des Apollons,
> Pluſieurs trompettes meſmement
> Y réſonnans à tout moment[2].
> . . . .

Cette soi-disant innovation d'introduire les instruments dans la musique religieuse, a été le sujet de critiques qui durèrent assez longtemps, car nous lisons encore dans un numéro du *Mercure galant* de 1673 la remarque suivante :

« Ce n'eſt pas tout : on ne chante preſque plus d'airs à quatre parties dans les temples, & les menuets y ſont devenus à la mode. Pourquoy n'y ſeroient-ils pas, puiſque le fameux

1. *La Muze hiſtorique de Loret*, 13 mars 1660.
2. *La Muze hiſtorique de Loret*, octobre 1660.

M. de Lulli s'eſt bien ſervy de violons dans un Miſerere, & que ce Miſerere a été applaudy de toute la Cour, & qu'il paſſe pour la plus belle choſe qu'il aye faite. »

L'usage s'en établit cependant, définitivement.

Lorsque, en 1683, les deux charges de sous-maîtres de la Chapelle furent divisées en quartiers, les nouveaux titulaires, Goupillet, Colasse, Minoret, La Lande, hommes de talent, composèrent quantité de morceaux religieux avec symphonie. Depuis cette époque, la musique de la chapelle royale ne joua plus sans les violons.

Il n'est pas sans intérêt de placer ici quelques détails historiques sur l'emploi des instruments dans la musique de l'Église et de faire voir combien étaient exagérés les scrupules de ceux qui, sous le règne de Louis XIV, s'en trouvaient scandalisés.

Cet usage était, de temps immémorial, en honneur dans les sanctuaires catholiques : dès le VI[e] siècle, nous en trouvons la preuve dans les œuvres du poëte Vénance Fortunat, contemporain du pape saint Grégoire[1].

« Inde senex largam ructat ab ore tubam.
Cymbalicæ voces calamis miscentur acutis,
Disparibusque tropis fistula dulce sonat.
Tympana rauca sonum puerilis tibia mulcet,
Atque hominum reparant verba canora lyram.[2] »
. . . .
« Cum videam cithræ cantare loquacia ligna,

1. Saint Fortunat, évêque de Poitiers et dernier représentant de la poésie latine en Gaule, naquit près de Ceneda dans les environs de Trévise en 530; mourut à Poitiers dans les premières années du VII[e] siècle.

2. *Venantii Honorii Clementiani Fortunati op.* Moguntiæ, anno 1617. Liber secundus. Ad clerum parisiacum. S. Germani Parisiensis elogium, page 59.

Dulcibus et chordis admodulare Lyram;
Quo placido cantu resonare videntur et æra,
Mulceat atque aures fistula blanda tropis[1]. »

Au IXe siècle, Tutilo, l'illustre moine de St-Gall, se servait, pour accompagner ses tropes, d'instruments à cordes et à vent[2].

Au commencement du XIIe siècle, dans les représentations des drames liturgiques dans les Églises, les instruments accompagnaient les voix. On lit dans l'une des dernières scènes du drame de Daniel :

« Simul omnes gratulemur, resonent et tympana.
Cythariste tangent cordas, musicorum organa
Resonent ad ejus preconia...[3] »

Le violon à peine né, nous le voyons introduit dans l'Église. On prétend que c'est Agost. Agazzari, qui, le premier, en fit usage en Italie dans la musique sacrée, vers 1580. Il est certain qu'à cette époque, l'usage en devint général, car Montaigne, voyageant dans ce pays, dit dans ses mémoires : *Vérone, octobre 1580.* « Il y avoit des orgues et des *violons* qui accompagnoient les chanteurs à la messe. »

Plus tard, au XVIe siècle, nous retrouvons encore les instruments dans la musique d'église. Voici comment s'exprime à ce sujet notre savant archéologue M. G. Desjardins, dans son *Histoire de la Cathédrale de Beauvais :* « Enfin, le chapitre ne se

1. *Loc. cit.*, Liber decimus. Versus facti super mensa, in villa sancti Martini. » Page 252.

2. A. Schubiger, *Die Saengerschule St-Gallens*, Einsiedeln 1858. 1 vol. in-4°, page 61.

3. De Coussemaker, *les Drames liturgiques au moyen âge*. Rennes, 1860, page 59.

contentait pas de former d'excellents chantres. Pour que l'exécution de l'office canonial ne laissât rien à désirer, il faisait soutenir les voix non-seulement par l'orgue, mais encore par d'autres instruments. Les registres capitulaires mentionnent, outre l'organiste, plusieurs musiciens qui recevaient 80 livres par an, et la nourriture. »

On voit donc par ces preuves, dont l'authenticité ne peut être contestée, que, dès sa naissance, pour ainsi dire, le culte introduisit dans son sein la musique instrumentale et que les fidèles, sous le règne de Louis XIV, pouvaient, sans déroger, approuver un usage dont l'origine remontait au temps les plus fervents du catholicisme.

Nous avons vu, dans le chapitre précédent, que le violon s'était introduit à la Cour de France, pendant la seconde moitié du XVI[e] siècle; et que, pendant le XVII[e], il avait continué à remplacer en grande partie le par-dessus de viole.

Mais bien longtemps encore, le caractère de la musique instrumentale resta tellement naïf, qu'à peine en distingue-t-on l'existence. Nous avons eu l'occasion de citer le recueil de danses à quatre parties de Claude Gervaise, qui parut à Paris en 1547 : cette musique, comme celle de Michel Prætorius, en 1612, pouvait se jouer sur tous les instruments. En Italie, où l'art était plus avancé que partout ailleurs, les compositeurs confondaient souvent dans leurs productions la voix et l'instrument : « Buone da cantare e sonare[1]. »

Lorsque sous nos rois de France, Henri II, François II, Charles IX, le violon fut introduit dans la musique de la Cour, et devint l'instrument à la mode, il remplaçait le par-dessus de

1. A. Gardane, *Recueil de chansons*, paru à Venise en 1539



viole dans les parties chantantes; son timbre net et argentin avait bien vite détrôné la viole aux sons tendres, mais monotones. Il fallait voir l'enthousiasme des auditeurs, lorsque dans le *Ballet comique de la Royne,* représenté au Louvre devant Henri III, en 1581, vingt violons se mirent à jouer gaîment le charmant air de la *Clochette*, au son duquel la belle Circé sortait de son jardin; les grands virtuoses de nos jours n'excitent pas plus d'admiration!

Cependant, si l'effet était le même, les moyens étaient bien différents. Non-seulement en France, mais dans toute l'Europe, le violon et les autres instruments ne servaient à interpréter qu'un simple chant ou des airs de danse : nous avons cité un recueil de Michel Prætorius, paru en 1612, contenant des airs de danses français à quatre parties pour instruments; la mode était encore la même en Italie à cette époque : les Andrea Gabrieli, Florentio Maschera, Giov. Gabrieli, Adriano Banchieri et tous les compositeurs italiens de la fin du XVIe et commencement du XVIIe siècle n'avaient pas poussé plus loin l'art instrumental dont les canzoni, les madrigali, les balletti et les balli *in stile francese* faisaient à peu près tous les frais. Biagio Marini, Battista Magni, Paolo Quagliati, violonistes-compositeurs qui vécurent de 1620 à 1650 environ, n'ont pas laissé autre chose[1].

Il y eut cependant alors un homme qui découvrit des voies nouvelles : Carlo Farina de Mantoue, violoniste au service de

1. Nous recommandons, pour l'étude de l'histoire du violon à cette époque, un ouvrage des plus remarquables qui a paru dernièrement en Allemagne sous le titre de : *Die Violine im* XVIIten *Jahrhundert, die Anfænge der Instrumental composition.* Von Jos. Wilh. v. Wasielewski. Bonn. Max Cohen et Sohn, 1874, in-8° de 92 pages. A l'ouvrage est joint un recueil de pièces pour le violon des maîtres du XVIIe siècle; oblong de 80 pages.

l'Électeur de Saxe, à Dresde, surpassa ses contemporains. Son *Capriccio stravagante,* imprimé à Dresde le 1er janvier 1627, est un curieux spécimen de l'enfance de l'art instrumental; et, bien que l'auteur ne franchisse pas de note plus élevée que le premier *ré* sur la chanterelle, on voit déjà naître l'intention artistique! Ce que nous appelons aujourd'hui le bon goût ne préside pas précisément aux moyens employés par Farina, pour s'élever au-dessus du vulgaire; il imite le chant du coq, l'aboiement du chien, la flûte, le fifre du soldat; il bat la corde avec le bois de l'archet « qui si bate con il legno del archetto sopra le corde », et il indique très-sérieusement le moyen de produire ces effets nouveaux sur le violon[1]. Nous ne pouvons pas certainement élever au niveau de l'art ces jongleries instrumentales; il faut cependant reconnaître, en tenant compte du temps où elles se produisirent, qu'elles ne furent pas inutiles au progrès du violon. Giov. Batt. Fontana, qui composa une œuvre de sonates vers 1630, suivit une autre voie que Carlo Farina : au lieu de chercher des effets nouveaux sur l'instrument, il s'appliqua à lui donner une allure plus magistrale. Ses sonates pour deux violons ou violon seul avec basse méritent une attention toute particulière; et quoique le mot de sonate ait été employé en Italie avant lui, on peut dire que, le premier, il composa la véritable sonate pour le violon[2].

Après ces virtuoses italiens, nous rencontrons en 1656, en Angleterre, un Allemand natif de Lubeck : Baltzar, que les contemporains nous représentent comme le plus grand violoniste de cette époque : « Th. Baltzar, natif de Lubeck et le plus grand

1. v. Wasielewski. *Loc. cit.,* p. 28 et suiv. Recueil p. 19 et 20.
2. *Idem.* — p. 33 — — p. 21 à 24.

artiste sur le violon que le monde ait encore produit, est à Oxford[1], et aujourd'hui (24 juillet 1658), Anthony Wood et M. Ed. Low furent avec lui à une réunion chez M. Will Ellis, où ils l'entendirent jouer du violon à plusieurs reprises; et, à leur grand étonnement, ils le virent descendre les doigts jusqu'au bas de la touche et les remonter insensiblement, et tout cela avec rapidité et une justesse parfaites, ce que personne n'avait encore vu en Angleterre[2]. »

Le docteur Burney dit que, dans ses compositions, Baltzar avait déployé tant de force et de variété, que c'était alors la musique la plus difficile, écrite pour le violon. Les seuls spécimens qui en aient été publiés sont les solis contenus dans la : DIVISION VIOLIST DE H. PLAYFORD, *1692*.

Nous trouvons ensuite en Italie :

Battista Vitali, dont l'op. 1er pour le violon parut à Bologne, en 1666, et qui publia successivement diverses œuvres de sonates en duo, trio, quatuor et quintetto.

Mauritio Cazzati, en 1664.

Marco Uccellini, en 1666.

Giov. Legrenzi, en 1671.

Mazzaferrata, en 1674.

Andrea Mazzolini, en 1680.

Giov. Batt. Bassani, né vers 1657, qu'on dit avoir été le maître de Corelli; excellent chef d'orchestre, compositeur et vir-

1. Pendant le protectorat, Oxford était le rendez-vous de tous les artistes de mérite qui ne trouvaient pas à exercer à Londres.

2. *Memoirs of musik by the hon. Roger Morth.* Now first printed from the original ms. and edited, with copious notes by Edn. F. Rimbault secretary, to the musical antiquarian society of London, etc., etc. London, George Bell, 186, Fleet street, 1846, p. 99, note.

tuose sur le violon. Dans les œuvres de ces compositeurs et violonistes distingués, on suit le progrès, qui devait se formuler définitivement dans la grande école de Corelli.

Les Allemands avaient largement profité de l'expérience des maîtres italiens. Baltzar, en Angleterre, avait déjà excité l'admiration en 1656 ; un de ses compatriotes, originaire comme lui de Lubeck, Jean-Paul de Westhoff, musicien de la chambre de l'électeur de Saxe, de 1670 à 1685, acquit aussi une grande réputation de virtuose ; il se fit entendre en Italie, en Angleterre et en France où il obtint de grands succès à la cour de Louis XIV, en 1682. Le *Mercure* de France de l'époque a publié deux sonates que Westhoff joua devant le Roi[1].

Il y avait en même temps que Westhoff, à la cour de Saxe, un violoniste du nom de Walther, qui paraît l'avoir surpassé en habileté ; c'était un chercheur de difficultés : il a laissé plusieurs morceaux de sa composition qui dénotent un artiste d'un talent original.

Biber, contemporain des précédents, maître des concerts de l'archevêque de Salzbourg, est un des meilleurs violonistes de l'Allemagne ; et certaines de ses compositions ont eu les honneurs de la publicité moderne.

Nous ne paraissons pas avoir suivi, en France, les progrès rapides réalisés en Italie et en Allemagne à cette époque. Lulli était encore pour nous, pendant toute la seconde moitié du XVIIe siècle, le *nec plus ultra* de la perfection instrumentale : on voit cependant qu'il était loin d'égaler les virtuoses italiens et allemands, puisqu'il est reconnu aujourd'hui que le grand tour de force sur le violon était alors chez nous, d'atteindre le pre-

1. *Mercure*, décembre 1682, p. 386-387. *Idem*, janvier 1683, p. 146.

mier *ut* sur la chanterelle. Du reste, en dehors de sa musique d'orchestre d'une faiblesse extrême comme mécanisme, Lulli n'a rien laissé pour le violon seul.

Il est permis de croire, cependant, que nos violonistes ne manquaient pas d'une certaine habileté; car nous voyons figurer en 1679 cinq de nos compatriotes dans la musique de l'électeur de Saxe, qui passait pour la plus belle qu'il y eût en Europe[1].

Le moment approchait où tous les progrès réalisés successivement pendant le XVIIe siècle allaient se résumer dans un seul homme, destiné par son génie à devenir le fondateur de l'école de violon proprement dite.

Cet homme est *Corelli* (*Arcangelo*), né à Fusignano, près d'Imola, sur le territoire de Bologne, au mois de février 1653. Il reçut les premières leçons de contrepoint de Matteo Simonelli, chantre de la chapelle papale à Rome. Plusieurs biographes, Hawkins entre autres[2], lui donnent pour maître de violon Giov. Batt. Bassani, maître de chapelle de la cathédrale de Bologne, l'un des musiciens les plus illustres du XVIIe siècle en Italie. Mais cela nous paraît au moins douteux : Bassani, né vers 1657[3], était donc plus jeune que Corelli, et il nous paraît difficile d'admettre qu'il eût été assez précoce dans son talent pour donner des leçons à un pareil élève. La vérité est que les premières années de la carrière de Corelli sont racontées d'une manière assez obscure par les biographes. Hawkins prétend[4] qu'en 1672,

1. Aymé Bertlain, G. Crosmier, Pierre Janary, Antoine Mustan, Jean Lesueur, recevaient chacun à la cour de Jean Georges II, 250 thalers par an. (Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen*, 1656-1763, 2 vol. Dresde, 1861, tome Ier, p. 192 et suiv.)

2. Hawkins, *History of the science and practice of music*, tome IV, p. 308.

3. Fétis, *Biographie des musiciens*.

4. « About the year 1672 his curiosity led him to visit Paris probably with a view

il vint à Paris pour étudier les progrès que faisait la musique en France, sous le cardinal de Mazarin, mais que la jalousie de Lulli l'aurait bientôt forcé de retourner en Italie; or, en 1672, Mazarin était mort depuis onze années[1] : il y a donc là d'abord un singulier anachronisme; d'un autre côté, il n'existe aucune trace de ce voyage de Corelli à Paris. Il est donc permis de douter de l'authenticité de cette anecdote, racontée par Hawkins, en s'appuyant sur une autorité qu'il ne cite pas. Ce qui est plus certain, c'est que Corelli a parcouru l'Allemagne et qu'il y a passé quelques années dans sa jeunesse; qu'il fut retenu par l'Électeur de Bavière, et resta quelque temps à son service. Printz le vit à Anspach, en 1680[2].

Il revint à Rome vers 1681; et, sauf quelques courtes absences, y resta jusqu'à la fin de sa carrière. C'est à partir de cette époque que sa réputation s'établit pour aller toujours en grandissant; savant harmoniste, violoniste parfait, laborieux, aimant passionnément son art, doué d'une nature douce et sympathique, il réunissait en lui les qualités qui font les grands artistes. Sous ses doigts, le violon s'était transformé; il avait assigné à la main gauche sa véritable position, donné à l'archet de la légèreté et de la grâce : il avait, en un mot, fondé la première école de violon.

Il y avait alors à Rome de hauts personnages, qui s'intéressaient vivement aux arts; parmi eux se trouvait le cardinal Ottoboni, qui s'attacha particulièrement à Corelli, dont il fut jusqu'à

to attend the improvements which were making in music, under the influence of cardinal Mazarin. » *(History of the science and practice of music.)* T. IV, p. 309.

1. Le cardinal de Mazarin mourut dans la nuit du 8 au 9 mars 1661.

2. Printz, *Phrynis Mytilenaus oder satyrischer componist*, Leipzig et Dresde, 1694, in-4°, 3e partie, p. 227.

la mort de ce dernier, le protecteur et l'ami. Il l'avait particulièrement chargé de la direction de sa musique ; tous les lundis, le cardinal avait séance musicale dans son palais et Corelli s'y faisait toujours entendre. On raconte à ce sujet une anecdote charmante. Corelli exécutait un morceau; la conversation, qui était animée lorsqu'il prit l'archet, continua pendant qu'il jouait et persista malgré les efforts que faisait l'artiste pour attirer l'attention des auditeurs. Voyant qu'il n'y pouvait parvenir, Corelli mit doucement son violon sous son bras et se retira d'un air modeste en disant qu'il craignait d'être importun. Cette petite leçon, donnée avec tant de simplicité, produisit son effet : on le pria avec instance de continuer, il fut écouté comme il le méritait et obtint un double succès.

Le style de Corelli était élégant et pathétique, le son qu'il tirait de son instrument était d'une douceur et d'une pureté incomparables ; lorsqu'il jouait, ses yeux s'animaient et sa physionomie paraissait inspirée par une pensée profonde. Ces qualités exceptionnelles se reflètent dans les compositions qu'il a laissées ; elles sont peu nombreuses, puisqu'elles se bornent à six œuvres publiées de 1683 à 1712. Toutes sont remarquables, et aujourd'hui encore il n'y a pas de violoniste sérieux qui ne les étudie avec fruit.

L'œuvre V datant de 1700 est la plus belle; elle contient douze sonates pour le violon seul avec basse : la dernière, intitulée *Follia,* se compose de variations sur le thème charmant et très à la mode alors, des *folies d'Espagne.*

Corelli aimait passionnément la peinture ; il était lié d'une étroite amitié avec Carlo Cignani et Carlo Maratti ; il avait formé une remarquable galerie de tableaux. Après une vie trop courte, passée tout entière dans le culte des arts, il mourut à Rome,

dans le palais de son protecteur le cardinal Ottoboni, le 18 janvier 1713, à l'âge de cinquante-neuf ans dix mois et vingt jours. Il laissait par testament au cardinal Ottoboni, ses tableaux et une somme d'environ 150,000 francs, composant sa fortune. Le cardinal accepta les tableaux et fit distribuer l'argent à des parents éloignés que laissait Corelli. Ce grand artiste fut inhumé au Panthéon, dans la première chapelle de gauche (Portrait, Pl. L. X).

En décernant à Corelli un honneur aussi exceptionnel, l'Italie s'est montrée justement reconnaissante. N'a-t-il pas contribué, pour une large part, à faire donner à son pays le titre si bien mérité de patrie du violon? N'est-ce pas l'Italie, en effet, qui a produit les luthiers célèbres qui donnèrent à cet instrument la forme la plus parfaite et les artistes qui, les premiers, firent école dans l'art d'en jouer? Et à ce sujet, il est remarquable de constater que l'apogée du talent de Corelli comme compositeur et comme exécutant, qui peut se fixer au commencement du XVIIIe siècle, coïncide avec la plus belle époque de Stradivari. Lorsque Corelli faisait paraître à Rome son œuvre V, qui passe à juste titre pour son chef-d'œuvre, Stradivari, exactement à la même époque, signait les plus beaux spécimens d'instruments sortis de ses mains; le génie de ces deux hommes devait, par un commun effort, rendre à jamais illustre l'instrument qui a certes le plus contribué aux progrès de la musique instrumentale jusqu'à nos jours.

Après la mort de Corelli, l'Italie ne resta pas stationnaire et l'un de ses enfants continua de nouveaux et sérieux progrès.

Tartini (Josefo) (Portrait, Pl. LXI), naquit à Pizano, en Istrie, en 1692. Il fit ses études à Capo d'Istria, au collége des *Padri delle scuole*, et y reçut les premières leçons de musique et de violon. Il fut ensuite envoyé à l'Université de

Padoue pour y étudier le droit. Là il s'éprit de la nièce du cardinal Georgio Cornaro, et l'épousa en secret; menacé d'une poursuite criminelle de la part du cardinal, Tartini s'enfuit de Padoue et se réfugia à Assise, dans un couvent de minorites, où il resta caché pendant deux années; il se livra pendant ce temps, avec ardeur, à la composition et à l'étude du violon. Ayant obtenu le pardon du cardinal Cornaro, il put rejoindre sa femme à Padoue, et peu après partit pour Venise, où se trouvait alors le fameux violoniste Veracini, de Florence. Frappé de la supériorité de ce grand artiste, il prit la résolution de se livrer lui-même à de nouvelles études, et se retira à Ancône, où il se mit avec ardeur au travail.

Tartini devint alors le véritable chef d'une école nouvelle; c'est également à cette époque (1714) qu'il fit la découverte du *troisième son* ou résonnance de la troisième note de l'accord, quand on fait vibrer les deux notes supérieures. La basse se fait entendre lorsqu'on exécute une suite de tierces parfaitement justes. « Si vous n'entendez pas la basse, disait Tartini à ses élèves, vos tierces et vos sixtes ne sont pas parfaitement justes. »

En 1721, il fut nommé directeur de l'orchestre de Saint-Antoine de Padoue; en 1723, appelé à Prague pour le couronnement de l'empereur Charles VI, il y demeura pendant trois ans, avec son ami D. Antonio Vandini, violoncelliste, au service du comte de Kinsky.

De Prague, Tartini revint à Padoue avec son ami Vandini. En 1728, il fonda dans cette ville une école de musique où se formèrent quantité d'élèves, dont les noms devinrent célèbres dans toute l'Europe. Les meilleurs furent : Pagin, Nardini, Pasqualino Bini, Alberghi, Dominico Ferrari, Carminati, Mme Sirmen, Lahoussaye, Capuzzi.

Dans un âge très-avancé, notre artiste fut attaqué du scorbut : Nardini, son élève favori, à la nouvelle de sa maladie, partit de Livourne où il habitait, et lui prodigua les soins les plus touchants, sans pouvoir conjurer l'issue fatale.

Tartini mourut le 16 février 1770 ; il était âgé de soixante-dix-huit ans. Il fut inhumé dans l'église de Sainte-Catherine, à Padoue.

Tartini a beaucoup composé, et quantité de ses morceaux sont encore étudiés avec fruit par les élèves dans les écoles de violon.

La fameuse *Sonate du diable,* dont tout le monde a entendu parler, doit son origine à un rêve de son auteur, que Tartini a raconté lui-même à l'astronome Lalande, qui le vit lors d'un voyage qu'il fit en Italie.

Lalande le raconte ainsi dans ses mémoires[1] : « Une nuit, en 1713, me dit-il, je rêvois que j'avois fait un pacte & que le diable étoit à mon ſervice. Tout me réuſſiſſoit au gré de mes déſirs, & mes volontés étoient toujours prévenues par mon nouveau domeſtique.

« J'imaginai de lui donner mon violon pour voir s'il parviendroit à me jouer quelques beaux airs ; mais quel fut mon étonnement lorſque j'entendis une sonate ſi ſingulière & ſi belle, exécutée avec tant de ſupériorité & d'intelligence, que je n'avois même rien conçu qui pût entrer en parallèle. J'éprouvai tant de ſurpriſe, de raviſſement, de plaiſir, que j'en perdois la reſpiration. Je fus réveillé par cette violente ſenſation ; je pris à l'inſtant mon violon dans l'eſpoir de retrouver une partie de ce que je venois d'entendre. Mais ce fut en vain ; la pièce que je compoſai

1. *Voyage en Italie,* 2e éd., Paris, 1786, tome IX, p. 54.

pour lors eſt, à la vérité, la meilleure que j'aie faite, & je l'appelle encore la *Sonate du diable;* mais elle eſt ſi fort au-deſſous de celle qui m'avoit frappé, que j'euſſe briſé mon violon et abandonné pour toujours la muſique, ſi j'avois été en état de m'en passer. »

CHAPITRE X

LA MUSIQUE EN ALLEMAGNE AU XVIII[e] SIÈCLE. — AUTRICHE. — LA CONFRÉRIE DE SAINT-NICOLAS. — SOCIÉTÉ DE SAINTE-CÉCILE. — CONCERTS AU BURGTHEATER. — SOCIÉTÉ DE SECOURS POUR LES VEUVES ET LES ORPHELINS DES MUSICIENS VIENNOIS. — LE DILETTANTISME EN AUTRICHE. — OPÉRA DE CALDARA JOUÉ A LA COUR DE L'EMPEREUR CHARLES VI PAR DES DILETTANTE. — CONCERTS FONDÉS PAR LA SOCIÉTÉ DE SECOURS. — LA MUSIQUE PARMI LA NOBLESSE. — HAYDN CHEZ LE PRINCE ESTERHAZY. — ÉDUCATION MUSICALE DANS LES ÉCOLES PUBLIQUES. — LA BOHÊME, LA SAXE, LES SINGSCHÜLER. — LA PRUSSE. — FRÉDÉRIC II. — LES CURRENTSCHÜLER. — L'ART MUSICAL A LA COUR DES ÉLECTEURS. — RÉFLEXIONS SUR L'ÉDUCATION MUSICALE EN FRANCE DE NOS JOURS.

Avant d'aborder la nomenclature des instrumentistes allemands, nous ne pouvons nous dispenser de donner un aperçu de l'état musical en Allemagne pendant le XVIII[e] siècle. Comment oublier, en effet, que si l'Italie a pour ainsi dire donné naissance à l'art instrumental, l'Allemagne a été incontestablement le pays qui, peu après, lui a imprimé le plus vigoureux essor et fut la patrie des Hasse, Graun, Stamitz, Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Spohr, Weber, Mendelssohn, etc., auxquels nous devons tant de chefs-d'œuvre ; génies profonds et sévères lorsqu'ils touchent au Nord, plus légers et plus gracieux lorsqu'ils se rappro-

chent du Midi, mais tous également dignes de notre admiration.

Nous rencontrons, dans les premiers temps de l'art instrumental en Autriche, une singulière conformité avec ce qui se passait en France à la même époque. Au XIII[e] siècle, les musiciens ambulants, les Varnde Spielleut[1], comme on les appelait dans le vieil allemand, formaient une classe nombreuse; et, ainsi que nos Ménestriers joueurs de hauts et bas instruments, ils avaient, dès 1288, formé une corporation sous le titre de *Confrérie de Saint-Nicolas*[2]. Désirant s'assurer une protection puissante, ils avaient résolu, en 1354, de se placer sous le patronage d'un membre d'une des familles les plus puissantes de l'aristocratie, et de se soumettre à sa direction. Ce chef avait pris le titre de gouverneur général des musiciens[3]; tous ceux qui dans le royaume exerçaient leur art moyennant salaire, devaient être inscrits dans la confrérie de Saint-Nicolas et payer un certain droit. Ne sommes-nous pas en pleine corporation des Ménestriers, régie par son roy des Ménestrels? — Et, chose vraiment digne de remarque, la disparition de notre dernier roi des violons précède de peu celle du dernier des *Spielgrafenamt* de la corporation de Saint-Nicolas, dont la charge fut abolie en 1782, avec tous ses priviléges, par l'empereur Joseph II, après une existence de plus de quatre cents ans. Nous n'avons pas à nous occuper autrement ici de cette vieille institution sociale de Saint-Nicolas dont la similitude seule avec notre corporation des Ménestriers nous a fait parler, et qui, ainsi que cette

1. *Varnde spielleut*, das umherziehende Volk der Sænger spielleute u. s. w. (*Mittelhochdeutsches Woerterbuch von W. Müller und F. Zarnke*, Leipzig, 1861.)

2. Ces détails sont tirés d'un ouvrage d'un haut intérêt intitulé *Geschichte des Concertwesens in Wien von Eduard Hanslick, Wien*, 1869, p. 6 à 12.

3. Spielgrafenamt.

dernière, allait disparaître devant les aspirations d'une autre époque.

Le XVIII[e] siècle devait, dès ses premières années, voir se développer en Autriche l'idée féconde de l'association musicale, dont les premiers éléments se trouvaient déjà dans la corporation de Saint-Nicolas. En 1725, une société s'établit sous le patronage de Sainte-Cécile, dans la paroisse de Saint-Stephan; elle se composait d'artistes et d'amateurs, son but était surtout l'étude et l'exécution de la musique religieuse.

Mais cela était insuffisant. L'art, jusque-là confiné dans les hautes classes sociales, nous pourrions dire accaparé par elles, tendait à se généraliser; les concerts spirituels avaient été fondés à Paris en 1725, Vienne ne pouvait rester longtemps en arrière.

Aussi, en 1740, la direction du théâtre de la Cour se détermina-t-elle à donner des concerts, qui devaient avoir lieu sur ce théâtre les vendredis et les jours de fête; c'était une imitation de nos concerts spirituels : on y exécutait surtout des oratorios et des cantates; quelques instrumentistes s'y faisaient entendre. Ces concerts existèrent de 1740 à 1772, époque à laquelle se fonda une société nouvelle sérieusement organisée, dont le créateur fut le maître de chapelle Florian Gassmann. Cette compagnie prit le titre de *Société de secours pour les veuves et les orphelins des musiciens viennois*. Tous les membres devaient être artistes, ce qui était une innovation importante; car jusqu'alors la plupart des réunions musicales avaient été presque exclusivement formées par des amateurs, non-seulement pour l'exécution de la musique instrumentale proprement dite, mais encore pour celle des opéras. Il y a dans les fastes artistiques de l'Autriche un exemple bien curieux de cette aptitude des *dilettante* aux choses

de musique et de théâtre : en 1724, l'empereur Charles VI, qui était lui-même excellent musicien, commanda à son maître de chapelle Antonio Caldara la musique d'un opéra[1], dont les paroles avaient été faites par le poëte Apostolo Zéno, alors attaché à la cour impériale, en qualité d'historiographe. Caldara, qui avait mis tous ses soins à la composition de cet opéra que l'Empereur lui avait tout spécialement recommandé, n'était pas sans inquiétude sur la manière dont il serait joué, car tous les acteurs, actrices, danseurs, danseuses et instrumentistes, appartenaient sans exception à la plus haute noblesse de la cour; l'Empereur lui-même devait remplir les fonctions de chef d'orchestre et accompagner les chanteurs sur le piano. La première représentation eut lieu et fut suivie de beaucoup d'autres; l'exécution fut excellente, l'Empereur très-satisfait, et Caldara heureux autant que surpris de voir son œuvre interprétée par des amateurs, aussi bien qu'elle aurait pu l'être par des artistes.

Voici le nom des personnes qui prirent part à la représentation[2] :

CHANTEURS

Le marquis Charles-Joseph de Galirati. — Le prince Louis Pie de Savoie. — Le comte Ferdinand Harrach. — Le marquis Pierre Stella.

CHANTEUSES

La comtesse Marguerite Orsini de Plakai. — Comtesse Judith de Starhemberg. — Comtesse Josepha de Berg.

1. Cet opéra avait pour titre : *Euristeo.*

2. Ces détails se trouvent dans une correspondance de Vienne adressée au journal anglais *le Daily courant* et publiés dans le n° 7054 de ce journal en date du 30 mai 1724. Ils ont été reproduits par *l'Allgemeine musikalische zeitung* de Leipzig dans son n° 2 de 1869, 13 janvier, p. 12.

ORCHESTRE

Comte Adam de Questenberg	*Théorbe.*
Comte Ferdinand de Pergen	*second Piano.*
Comte Louis de Salebourg	*Flûte.*
Comte Charles Robert, écuyer tranchant de Zeil	*Hautbois.*
Comte Siegfried de Lengheim	»
Comte Frédéric Gavriani	*Basson.*
Baron Constantin Figher	»
Comte Ferdinand de Lamberg	*Violons.*
Prince Christian de Lobkowitz	*Violons.*
Comte Christophe de Proskow	*Violons.*
Comte de Apermont	*Violons.*
Comte Joseph de Stulenberg	*Violons.*
Comte Ch.-Ferd. de Rotal	*Violons.*
Comte Christophe Pertulasi	*Violons.*
Comte Casimir de Wartenberg	*Violons.*
Comte Octave Piccolomini	*Violons.*
Comte François Pachta	*Violons.*
Baron Michel Lazari	*Violons.*
Comte J.-B. de Pergen	*Basses de violon.*
Comte Siegmund de Herberstein	*Basses de violon.*
Comte J.-Charles de Hardeck	*Basses de violon.*
Comte Adam-Ph. Logi	*Contre-basse.*

Les danseurs qui parurent furent :

APRÈS LE PREMIER ACTE :

La Comtesse Rosalie de Thurn et Valsassina. — Comtesse Christiana de Salm. — Comtesse Josepha Henklin. — Comtesse Antonie de Zinzendorf. — Comte Charles de Salm. — Comte Antoine Strasoldo. — Comte Joseph Zobur. — Baron Christian de Westenrad.

APRÈS LE DEUXIÈME ACTE :

L'Archiduchesse Marie-Thérèse-Caroline (alors âgée de sept ans). — Comtesse Éléonore de Gœs. — Comtesse Josepha de Fünfkirchen. — Comtesse Isabella de Styrum. — Comtesse Franziska de Thierheim. — Comte Henry de Schlick. —

Comte François de Schrottenbach. — Comte Wenzel de Vernier. — Comte César de Capitani.

APRÈS LE TROISIÈME ACTE:

Les archiduchesses Marie-Thérèse et Marie-Anne. — Comtesse Marie-Anne de Althan. — Comtesse Marie-Anne de Cerbellon. — Comtesse Wilhelmine de Souches. — Comtesse Sophie de Wurm. — Comte Charles de Althan. — Comte Léopold de Kinsky. — Comte Charles de Cobenzyl. — Comte Shiegmund de Khevenhüller. — Prince Pierre Rofrano.

Revenons à la Société de secours des artistes musiciens de Vienne. Le premier concert se donna le 29 mars 1772, et depuis ils eurent toujours lieu pendant la semaine de Pâques; de 1772 à 1782, au Kaertnerthortheater et depuis 1783, au Burgtheater. Cette corporation fut une des premières en Allemagne, qui, à l'imitation des concerts spirituels de Paris, offrit des concerts à époques fixes, exécutés par des artistes et où chacun pouvait entrer, sans autre formalité que le paiement de sa place; nous trouvons dans le livre si intéressant de M. Hanslick le programme de ces concerts de 1772 à 1801. A tout prendre, l'idée qui les dirige est la même que celle de nos concerts spirituels : des oratorios, des symphonies et quelques soli.

L'influence que ces concerts eurent en Autriche est très-remarquable; l'art tendit à s'affranchir de la protection un peu tyrannique qu'il trouvait auprès des grands.

La noblesse autrichienne comptait, parmi ses membres, des familles joignant à leur blason d'immenses fortunes dont elles faisaient un large usage. Les Hildburghausen, les Esterhazy, les Lobkowitz, les Schwartzemberg et quantité d'autres avaient leur chapelle et leur musique particulières; tous ces grands seigneurs, pour la plupart excellents musiciens eux-mêmes, très-instruits et éclairés, donnaient la direction de leur orchestre à

des hommes éminents. Ainsi, nous voyons au service des premières familles : Dittendorf, Haydn, Mozart, Schuppanzigh, Linke, Tomaschek et autres. Les mœurs du temps admettaient encore cette sorte de servage artistique ; et qu'on ne croie pas que le mot de servage soit hors de propos dans cette circonstance ; le contrat était léonin entre le maître et l'employé qui devenait, lui et son talent, voire même son génie, la chose de son seigneur. Une des clauses principales et des plus exorbitantes était la propriété exclusive, que se réservait le maître des œuvres du musicien qui lui était attaché ; il devenait le légitime propriétaire de toute composition, exécutée ou non, dans la chapelle et dans la chambre, et cette composition entrait dans la bibliothèque pour n'en plus sortir. C'est ainsi que des quantités énormes de partitions, de nombreux chefs-d'œuvre, enfouis dans des résidences princières, ont été soustraits à la connaissance et à l'admiration du monde musical.

Outre cette particularité, regrettable au point de vue de la diffusion de l'art, il y avait d'autres exigences qui touchaient à la personne même du musicien, et qui, dans l'état actuel de la société, nous semblent beaucoup plus étranges qu'elles ne le paraissaient à ceux qui y étaient astreints. Ainsi, pour citer un exemple, le célèbre Haydn, chez le prince Esterhazy, était obligé de paraître aux cercles du prince, en uniforme : bas blancs, culotte d'apparat, poudré en queue ou en cadogan. Il était tenu de se présenter, deux fois par jour, dans l'antichambre et de s'informer si le prince avait commandé sa musique[1]. Il devait enfin suivre celui-ci dans tous ses déplacements ; c'était un dernier vestige du ménestrel d'autrefois.

1. Ed. Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, 1869.

Aujourd'hui, si nous nous représentons, sans trop d'étonnement, les musiciens baladins[1] de la Cour de France sous nos rois des XVIe et XVIIe siècles, jouant dans les ballets, vêtus en Tritonides, en Jupiter, ou en vieilles bonnes femmes[2], il nous répugne avec raison de voir le génie de Haydn aller recevoir, comme un laquais, des ordres dans une antichambre.

Quoi qu'il en soit, et sans regretter une époque que personne ne songe à faire revivre, il est juste de reconnaître que parmi ces hauts personnages il y eut des hommes d'une grande intelligence musicale, et qui ont rendu à l'art des services signalés, en accordant leur protection libérale à de jeunes artistes dont le nom a pris plus tard une place remarquable, quelquefois illustre, parmi les hommes de leur temps; et que beaucoup de ces seigneurs opulents ont tendu généreusement la main au musicien malheureux.

Cet amour de la musique parmi les hautes classes sociales en Autriche s'était également propagé parmi le peuple dans le courant du XVIIIe siècle, et les palais n'étaient pas les seuls endroits où l'art trouvait des interprètes dignes de lui.

Les églises et les couvents offraient au public l'occasion d'entendre de bonnes exécutions musicales, et avaient cela de précieux que, fréquentées régulièrement par les classes les plus modestes de la société, ces dernières trouvaient à s'y former l'oreille, et on peut assurer que ce fut une des causes qui, du midi au nord de l'Allemagne, donnèrent à ce pays cette supério-

1. Le mot de *baladin* n'est pas pris dans un sens blessant. Beaucoup d'instrumentistes joignaient ce titre à celui de violon de la chambre. Le fameux Guillaume Dumanoir Ier figurait en 1656 sur « l'estat des escuries du Roy » comme *balladin*, aux appointements de 180 livres par an.

2. Voir notre chapitre VIII.

rité incontestable dans la musique populaire proprement dite; supériorité qui s'est continuée et de plus en plus affirmée jusqu'à nos jours.

Pendant la seconde moitié du XVIII[e] siècle, il y avait chaque jour à Vienne, dans plusieurs églises ou couvents, une messe en musique avec les voix, l'orgue et les instruments[1]. Ces églises étaient toujours pleines de monde, et on comprend aisément l'influence heureuse que cet usage eut sur le goût public. D'un autre côté, l'instruction musicale était propagée avec une ardeur particulière par ceux qui s'occupaient de l'éducation primaire de la jeunesse; non-seulement les jésuites, qui possédaient de nombreuses institutions, mais les écoles laïques des plus petits villages, prenaient à cœur cette partie de l'enseignement. Les maîtres d'école étaient généralement organistes de l'église de l'endroit, et donnaient toujours à leurs élèves des notions musicales qui portaient leurs fruits.

Voici comment s'exprime Burney à ce sujet :

« Je traversai tout le royaume de Bohême du sud au nord, et, après m'être enquis d'une manière assidue de la manière dont on enseignait la musique au bas peuple, je finis par trouver que, non-seulement dans chaque grande ville, mais encore dans tous les villages où il y a une école pour apprendre à lire et à écrire, on enseigne la musique aux enfants des deux sexes. »

A Czaslaw, village près de Colin, il visite une école où les élèves sont au travail. Les maîtres d'école Johann Dulsik et Martin Kruch, qui étaient, le premier, organiste, le second, premier violon de la paroisse, lui en font les honneurs :

1. Burney, *The present state of music in Germany*, etc., London, 1773, t. I, p. 221 et suivantes.

« J'entrai dans l'école qui était pleine de jeunes enfants des deux sexes de six à dix ans; ils étaient occupés, les uns à lire ou à écrire, les autres à jouer du violon, du hautbois, du basson et d'autres instruments. L'organiste avait dans une petite chambre de sa maison quatre clavecins qui étaient tous occupés par de jeunes garçons travaillant assidûment; il me fit entendre son fils âgé de neuf ans, qui était déjà un très-bon exécutant[1]. »

La Bohême, grâce à cette éducation musicale si généralement répandue, est un pays qui s'est distingué entre tous par les hommes remarquables qu'elle a produits. Prague a été pendant tout le XVIIIe siècle le rendez-vous d'artistes éminents; c'est dans cette ville que fut représenté au mois de juillet 1723, à l'occasion du couronnement de l'empereur Charles VI, le fameux opéra de Caldara, *Costanza e Fortezza*, où figuraient pour l'exécution cent chanteurs et deux cents instrumentistes. L'élite de l'Europe musicale s'y était donné rendez-vous; nous y rencontrons Tartini, Vandini, Quantz, Graun, le Français Rebel[2], etc.

En nous avançant vers le nord, nous voyons le même entrain. La Saxe, état beaucoup moins puissant que l'Autriche, ne lui cédait en rien au point de vue de l'art qui nous occupe. Dresde, au milieu du XVIIIe siècle, avait atteint une telle splendeur musicale qu'elle passait en Europe pour l'Athènes des temps modernes. Les électeurs de Saxe, rois de Pologne, Auguste, Frédéric le Fort et surtout son fils Auguste III, qui régna de 1733 à 1763, se signalèrent par des somptuosités artistiques, qui entourèrent la Saxe d'une auréole qu'elle conserve encore aujourd'hui, mais qui lui furent fatales à d'autres égards.

1. Burney, *The present state of music in Germany*, etc., London, 1773, t. II, p. 4 et 5.
2. Marpurg, *Musikalische Beytraege*, Berlin, 1754, t. I, p. 216 à 222.

En 1756, la musique de la chapelle de l'électeur-roi Auguste III passait pour la meilleure de l'Europe; le grand compositeur Hasse[1] était maître de chapelle, et avait sous les ordres la plus belle réunion d'exécutants connue alors. Mais tout cela s'évanouit, hélas! devant de grands malheurs. La guerre de Sept ans, la perte de la Silésie, la Saxe dévastée par les horreurs de la guerre! tout cela mit fin au luxe musical; les musiciens furent licenciés. Aussi, lorsque Burney visita Dresde en septembre 1772, il trouva la ville dans un état dont il nous fait un triste tableau[2] :

« Les instrumentistes étaient très-remarquables (à la cour d'Auguste III) et plus nombreux que dans aucune autre cour de l'Europe; mais maintenant il en reste à peine six ou huit. Lorsque les musiciens de la chapelle furent congédiés au commencement de la dernière guerre, tous se dispersèrent, et chaque grande ville de l'Europe, Londres entre autres, s'attachèrent les plus habiles d'entre eux. Aujourd'hui le grand théâtre est fermé, et, excepté le misérable opéra-comique, il n'y a pas à Dresde d'autre spectacle que celui de la misère. »

Toutefois cet état de décadence de l'organisation dans la musique spécialement affectée à la cour n'avait pas arrêté l'élan musical en Saxe; là encore nous retrouvons dans l'éducation primaire l'art enseigné avec le même soin que dans tout le reste

1. Jean-Adolphe-Pierre Hasse, né le 25 mars 1699 à Bergdorf près Hambourg. Il habita longtemps l'Italie où il travailla la composition avec Scarlatti et Porpora. Claveciniste très-habile, chanteur-ténor de talent, et l'un des compositeurs les plus féconds du XVIII[e] siècle. De 1731 à 1763 il fut maître de chapelle de l'électeur de Saxe Roi de Pologne. Lorsque la chapelle de ce dernier fut dissoute en 1763, Hasse habita Vienne jusqu'en 1766, puis se retira à Venise, où il mourut le 16 décembre 1785, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Il fut inhumé dans l'église des Saints Ermagora et Fortunato.

2. Burney, *The present state of Germany*, etc., London 1773.

de l'Allemagne. C'était surtout par le culte religieux qu'on avait trouvé un moyen efficace de le populariser; lorsque la religion catholique était encore toute-puissante, le clergé choisissait pour chanter les offices les jeunes garçons qui avaient les plus belles voix, et, en récompense de ce service, on les entretenait et on pourvoyait aux frais de leur instruction; on les appelait les *Singschüler*, écoliers chantants. Lorsque la réforme eut remplacé parmi le peuple la religion catholique, le clergé nouveau se servit de ces mêmes jeunes gens pour leur faire chanter des cantiques dans les rues. Cette institution survécut à toutes les réformes opérées dans la chapelle royale; ces *Singschüler* devaient chanter dans chaque quartier de la ville alternativement, à époques fixes, pour donner la preuve au public qu'ils profitaient des sacrifices que faisait en leur faveur la générosité privée. Ils trouvaient aussi à tirer parti de leur talent en concourant, pour une faible rémunération, aux solennités des naissances, des baptêmes, des mariages, etc. — Lorsqu'une personne fortunée venait à mourir, les *Singschüler*, la torche à la main, chantaient pendant la nuit devant la maison mortuaire; ils suivaient le convoi jusqu'à la dernière demeure.

La plupart de ces jeunes gens, auxquels on apprenait la musique avec tant de soin, devenaient maîtres d'école dans les différents villages de la Saxe. Ils devaient être bons organistes, car jusque dans les plus petits villages, l'église possédait un orgue pour la musique sacrée.

En passant de la Saxe à la Prusse, nous retrouvons la musique cultivée et protégée par la plus grande personnalité politique du XVIII[e] siècle. Frédéric II, grand homme d'État, grand militaire, grand littérateur, était aussi grand musicien. Comme Prince royal et ensuite comme Roi, il ne cessa jusqu'à sa mort de

s'occuper d'un art pour lequel il avait une aptitude toute particulière. La Prusse, victorieuse et riche, n'avait pas les mêmes motifs que la Saxe pour restreindre le faste de sa cour; aussi, dès 1740, Frédéric ordonne la construction d'un opéra[1] et pourvoit sa chapelle royale et sa musique privée des instrumentistes les plus remarquables du temps. — Lui-même habile flûtiste, compositeur distingué, les soucis de la politique ne l'arrêtent pas un instant dans l'exercice de son art favori. A peine monté sur le trône, il termine une lettre à son ami Jordan en lui disant :

« Adieu. Je vais écrire au roi de France, faire des vers à Voltaire, *composer un solo,* changer les règlements de l'armée et faire encore cent autres choses de cette espèce[2]. »

A la même époque, la marquise du Chatelet, avec laquelle il avait été en correspondance suivie comme Prince royal, lui écrit de Bruxelles, en date du 14 juillet 1740[3] :

« Mme la Margrave lui a donné (à M. du Chatelet, fils de l'écrivain) un air de la composition de Votre Majesté; nous l'avons fait exécuter. Je travaille à l'apprendre, car la musique de Votre Majesté est bien savante pour un gosier français. »

La période la plus brillante de la Prusse, au point de vue musical, commença vers 1754, lorsque la paix fut conclue; le Roi s'occupa alors avec un soin tout particulier de l'organisation de sa musique. L'Opéra royal avait à son service un excellent orchestre, dont le directeur en chef était le maître de chapelle Ch. H. Graun, l'un des plus grands compositeurs de l'Allemagne à cette époque. François Benda, l'éminent violoniste,

1. « C'est un des plus grands théâtres que j'aie jamais vus, » écrit Burney en 1772 (*The present state of music in Germany*), t. II, p. 94.

2. *Œuvres de Frédéric le Grand,* édition de Berlin, 1851, in-8°, t. XVII, p. 66.

3. *Id.,* p. 42.

était à la tête des violons; Quantz, le flûtiste le plus remarquable du XVIIIe siècle, compositeur émérite, était l'un des exécutants et maître particulier de Sa Majesté; les chanteurs et les chanteuses étaient Italiens; le ballet, exclusivement composé de Français et de Françaises, qui avaient dans cette spécialité la plus grande réputation en Europe[1].

Lors des représentations, le Roi avait un siége à l'orchestre, derrière le chef d'orchestre, et suivait les instrumentistes et les chanteurs avec la partition sous les yeux. Malheur à celui qui altérait sa partie d'une note! Si un chanteur ou une chanteuse se permettait le moindre écart, aussitôt la représentation terminée, un ordre de par le Roi signifiait au délinquant qu'il eût à se conformer désormais, et à ses risques et périls, aux intentions de l'auteur[2].

Tout était mené militairement à la cour du grand Frédéric; la discipline ne faisait grâce ni au soldat, ni au chanteur. On raconte, à ce sujet, une anecdote assez comique arrivée à la fameuse chanteuse Mme Mara[3] (Portrait Pl. LXII), qui fit partie de

1. Marpurg, dans ses *Beytraege,* donne la liste complète des artistes formant le personnel de l'opéra de Berlin en 1754, t. I, p. 75 et suivantes.

2. Burney, *Present state of music in Germany.*

3. Mme Mara (née Schmæling), née à Cassel en 1749, fut une des plus grandes chanteuses du XVIIIe siècle. Elle avait commencé étant enfant à jouer du violon et avait acquis sur cet instrument un talent assez remarquable pour se produire avec succès devant le public dès l'âge de neuf ans. Elle possédait une très-belle voix, et, en 1766, entra à Leipzig dans l'école de chant de Hiller, dont elle sortit en 1771 avec le plus beau talent de chanteuse qui eût encore paru en Allemagne. Elle entra la même année au service du roi de Prusse, et épousa alors le violoncelliste Mara. Après avoir quitté la cour de Prusse, elle habita Paris, de 1782 à 1784, en obtenant les plus grands succès au concert spirituel. En 1784 elle se rendit à Londres, où sa vogue fut si grande qu'en quinze jours elle gagna 3,000 livres. En 1804 elle alla en Russie, voyagea de nouveau, et revint se fixer à Revel, où elle mourut en 1833 à l'âge de quatre-vingt-quatre ans.

la musique royale de 1772 à 1780. Cette artiste éminente, fatiguée d'exigences qui lui étaient pénibles, avait demandé à Sa Majesté un congé que Frédéric lui avait refusé; Mme Mara, froissée, cherchait une occasion d'irriter le roi et de se faire congédier. Un soir qu'il devait y avoir à la cour une représentation de gala offerte à un grand-duc de Russie, elle fit dire au dernier moment qu'elle était malade et ne pourrait chanter. Frédéric, qu'il n'était pas facile de tromper, se douta de la ruse, et sans autre cérémonie ordonna à quelques soldats de sa garde d'aller chez l'artiste et de la ramener de gré ou de force. Les soldats arrivent : Mme Mara était couchée; le sous-officier se présente et lui intime poliment l'ordre du Roi. Elle répond qu'elle est trop malade et qu'elle ne peut se lever. « Oh! madame, lui dit-il, qu'à cela ne tienne! Nous vous emmènerons dans votre lit. » — Et il se mettait en devoir de faire procéder immédiatement à cette exécution sommaire, lorsque la pauvre femme, voyant que toute résistance était inutile, céda, vint au théâtre, chanta et se vengea en se surpassant et obtenant de l'assistance un véritable triomphe.

Tous les jours, de sept à neuf heures du soir, il y avait dans les appartements privés une séance musicale à laquelle Sa Majesté prenait part et exécutait généralement un ou plusieurs concertos sur la flûte[1].

Burney eut l'occasion de l'entendre en 1772, dans une de ces réunions; voici quelles furent ses impressions :

« Le concert commença par un concerto de flûte, dans lequel Sa Majesté exécuta les solos avec une grande précision; son embouchure était claire et égale, ses doigts brillants, son goût pur et simple. Je fus très-enchanté et même surpris de sa

1. Marpurg, *Musikalische Beytraege*, t. I, p. 75.

brillante exécution dans les allegros et de sa profonde expression dans l'adagio; en un mot, sa manière de jouer surpassait dans beaucoup de détails tout ce que j'avais entendu jusqu'alors, non-seulement chez les amateurs, mais encore chez les artistes, car Sa Majesté joua trois longs et difficiles concertos et tous avec une égale perfection[1]. »

Frédéric était alors âgé de soixante ans; il devait donc avoir eu, lorsqu'il était plus jeune, un talent de premier ordre, pour avoir conservé une facilité semblable, à un âge où les conditions physiques, indispensables aux flûtistes surtout, sont beaucoup moins favorables que pendant la jeunesse.

Sous un gouvernement pareil, le peuple ne pouvait manquer d'être musicien. Les *Singschüler* de la Saxe avaient leur pendant à Berlin dans les *Currentschüler* (chœurs d'enfants chantant dans les rues); c'était toujours la musique accompagnant dès l'enfance l'éducation primaire. (Pl. LXIII.)

Dans les écoles les plus élémentaires, on apprenait aux enfants à lire, écrire et *chanter*. Dans toutes les églises des villages, il y avait ce qu'on appelait un *Cantor*, autrement dit un directeur de la musique qui dirigeait le chant des psaumes et des hymnes sacrées. Comme en Saxe et en Bohême, ce Cantor était presque toujours le maître d'école du lieu; il devait savoir non-seulement chanter, mais avoir des notions d'harmonie suffisantes pour corriger les erreurs résultant de l'ignorance ou de la négligence des copistes.

Nous avons passé rapidement à travers l'Autriche, la Bohême, la Saxe, la Prusse; en parcourant le reste de l'Allemagne nous trouvons partout la même tendance. A la cour des

1. Burney, *The present state of music in Germany*, etc. tom. II, p. 151.

princes, des orchestres et des chanteurs excellents, dirigés par des maîtres habiles; et, parmi le peuple, l'éducation musicale faisant toujours partie des premiers éléments scolaires donnés à l'enfance.

Les électeurs de Mayence, de Trèves, de Cologne, l'électeur Palatin et de Bavière, l'électeur de Brandebourg, tous rivalisaient de luxe et de dépenses dans le même but.

L'électeur Palatin se distinguait entre tous par son goût enthousiaste pour la musique.

Lorsqu'en 1772, Burney passa à Schwetzingen, qui était la résidence d'été du prince; il trouva un orchestre composé, tant en chanteurs qu'en instrumentistes, de cent musiciens de premier ordre; l'électeur était lui-même un virtuose distingué, il jouait de la flûte et du violoncelle. Il y avait chaque soir séance musicale à la cour; et lorsque l'opéra jouait, non-seulement les sujets de l'électeur, mais encore les étrangers avaient leur admission gratuite.

Il n'était pas alors en Allemagne une seule ville de quelque importance qui n'eût sa double organisation musicale : l'une que nous appellerons aristocratique, l'autre populaire. A Cologne, à Bonn, à Coblentz, à Francfort, à Spire, à Darmstadt, à Manheim, à Brunswick, à Gotha, partout le peuple était musicien[1] : ce fut une des particularités qui frappèrent le plus l'esprit observateur de Burney.

1. Lorsque Louis Spohr, l'un des plus grands génies de l'Allemagne, habitait en 1793 la ville de Brunswick pour y faire son éducation musicale, il avait déjà acquis, quoique bien jeune encore, une brillante réputation comme violoniste et compositeur : un de ses grands plaisirs était d'accompagner les Singschüler dans leurs excursions à travers la ville. Il avait une jolie voix de soprano, et il chantait les solos dans ces chœurs ambulants. (L. Sphor, *selbstbiographie*, t. I, p. 5.)

« Au fur et à mesure, dit-il[1], que j'avançais à travers l'Allemagne, j'avais entendu fréquemment la musique exécutée dans les églises et dans les rues par de pauvres écoliers, comme on les appelait partout; mais je n'avais encore pu deviner qui la leur enseignait. Ce fut ici que je l'appris. (Munich, juillet 1772.)

« M. de Vismes, qui ne néglige rien de ce qui peut intéresser même le plus légèrement mes recherches, me dit qu'une école de musique existait au collége des Jésuites. Cela éveilla ma curiosité, et me fit supposer qu'il y avait là une espèce de conservatoire; et après une enquête plus minutieuse, je découvris que les pauvres écoliers que j'avais entendus chanter en tant d'endroits différents de l'Allemagne, avaient reçu leur éducation musicale, chez les Jésuites, partout où la religion catholique dominait; et, plus tard, j'appris que dans chaque ville où les Jésuites ont une église ou un collége, on enseigne à un certain nombre de jeunes gens à jouer des instruments de musique et à chanter. Il est même sorti de ces maisons des musiciens qui plus tard sont devenus éminents dans leur art. Cela explique, dans une certaine mesure, le grand nombre de musiciens qui abondent en Allemagne, ainsi que le goût national pour cet art.

« A Munich, en ce moment, l'école de musique des Jésuites contient quatre-vingts enfants de onze à douze ans. On leur apprend la musique, à lire et à écrire; ils sont logés et nourris, mais non habillés par l'école. On les garde dans le collége jusqu'à l'âge de vingt ans, et pendant qu'ils y restent, la musique leur est enseignée, non pas par les Jésuites eux-mêmes, mais par des professeurs de la ville. »

1. Burney, *The present state of music in Germany*, etc., t. I, p. 144 et suivantes, et t. II, p. 23 et 24.

Tout ce qui précède fournit la preuve incontestable que c'est au système d'éducation que le peuple allemand doit sa supériorité en musique; nous entendons surtout parler de cette supériorité qui court les rues et les réunions privées, et si facile à apprécier par tous ceux qui connaissent l'Allemagne. Il est bien certain que dans ce pays, depuis les chanteurs ambulants jusqu'aux amateurs, qui, pendant les nuits, offrent une sérénade à une promise, à un ami ou à un vieux professeur aimé, il est rare d'entendre dans l'ensemble une voix qui fasse fausse route. Dans les soirées intimes, que de charmantes parties musicales improvisées! On prend un trio, un quatuor, un quintette, etc.; deux ou trois accords sont frappés sur le piano, chaque chanteur murmure les premières notes de sa partie, pour bien s'assurer de son intonation; celui qui dirige bat une mesure pour indiquer le mouvement; le signal du départ est donné et tout marche à première vue avec un ensemble parfait et une justesse irréprochable. Ce n'est pas là ce qu'on pourrait attendre d'une étude approfondie; mais, à tout prendre, le résultat est assez bon pour satisfaire les plus difficiles.

Ceci nous amène à établir une comparaison avec ce qui se passe en France de nos jours, ne touchant à ce sujet que dans l'intérêt sérieux d'un art qui mérite qu'on s'occupe de lui. On peut poser en règle générale souffrant peu d'exceptions, que lorsque nous entendons deux chanteurs dans les rues, ils chantent faux à désespérer l'oreille la moins délicate! Nous avons même fait une remarque assez singulière : lorsqu'après les réunions d'orphéons, les chanteurs se dispersent et que quelques-uns des membres veulent se mettre à chanter pour leur propre compte, ils chantent régulièrement faux. — Si de la musique populaire nous passons à la musique religieuse, quelle déca-

dence ne sommes-nous pas amené à constater! Nous ne parlons pas de ces magnifiques basiliques de Paris et de la province où des hommes intelligents et instruits réussissent à entretenir à grands frais des maîtrises remarquables, et qui sont restées comme le sanctuaire de la musique religieuse à notre époque : c'est là une exception dont est appelé à jouir le plus petit nombre; mais pénétrons un jour de fête dans l'une de ces innombrables et modestes églises de village, du plus riche comme du plus pauvre de nos départements; hélas! qu'entendons-nous? l'absurde se joint au grotesque! N'en sommes-nous pas encore au règne de Charlemagne où les chantres romains accusaient les Français de chanter sans méthode et de déchirer les plus beaux airs? « Corrupte cantare et cantilenam sanam destruendo dilacerare[1]. » Quel est celui d'entre nous, même des plus sincèrement attachés aux choses de la religion, qui n'ait souri en entendant ces quelques grosses voix incultes mugissant l'office, accompagnées du serpent ou de la contre-basse? La plupart de nos enfants des campagnes n'ont connu, jusqu'à leur vingtième année, d'autre musique; comment s'étonner que notre population soit rebelle au sentiment musical?

Nous dira-t-on que le peuple français est antimusical? C'est un mauvais argument, dont la preuve contraire se produit à chaque pas. Rossini, qui était juge compétent et nous connaissait bien, disait : « Les Français, ils ne sont pas mouziciens, mais ils zouzent la mousique. » En effet, nous péchons un peu par la base, mais on aime la musique en France et on l'apprécie aussi bien que dans aucun autre pays; ce qui nous manque, c'est l'éducation première, cette éducation de l'enfance qui s'incarne en

1. Voir le tome Ier : *Les Joueurs d'instruments*, chap. Ier, p. 297.

nous et ne s'oublie pas. Pourquoi ne pas introduire l'étude élémentaire de la musique dans toutes nos écoles gratuites ? Pourquoi ne pas exiger de nos maîtres d'école les capacités nécessaires pour apprendre à nos enfants à solfier ? Les bons résultats ne tarderaient pas à se produire ; certainement, en cela comme dans le reste, on rencontrerait des natures rebelles qui n'en profiteraient pas ; mais combien en conserveraient pour leur vie des germes capables de se développer et de donner plus tard les meilleurs fruits ?

Nous enseignons à nos enfants à lire, à écrire, les sciences, les lettres ; nous leur apprenons à manier le fusil et à exécuter des évolutions militaires. Tout cela est indispensable ; mais si, comme beaucoup d'esprits sérieux le pensent, la musique exerce sur les mœurs une influence heureuse, pourquoi ne pas l'introduire dans toutes nos écoles, l'encourager et la tenir en honneur ? « Là où il y a des chansons, il n'y a pas de méchantes gens, » dit un vieux proverbe allemand ; rien n'est plus vrai : l'homme qui chante, et surtout qui chante juste, n'est pas méchant.

CHAPITRE XI

LA MUSIQUE EN FRANCE AU XVIII[e] SIÈCLE. — LES CONCERTS SPIRITUELS ÉTABLIS A PARIS EN 1725. — OPINION DE QUANTZ SUR L'ORCHESTRE ET LES CHANTEURS DE L'OPÉRA A PARIS EN 1726. — LE CONCERT ITALIEN. — SECONDE MOITIÉ DU XVIII[e] SIÈCLE. — LES ORGANISTES ET CLAVECINISTES FRANÇAIS. — CONCERT DES AMATEURS FONDÉ A PARIS EN 1770. — SOCIÉTÉ DES ENFANTS D'APOLLON.

A partir de Corelli et de Tartini, l'histoire des progrès du violon est régulière et sans temps d'arrêt : la quantité d'artistes qui, en Italie, en Allemagne, en France et en Angleterre, ont acquis une célébrité méritée, comme virtuoses et comme compositeurs, depuis le commencement jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, est considérable, et nous aurons à les passer en revue ; mais nous devons au préalable dire quelques mots de la situation musicale de la France à cette époque. — Le progrès réalisé fut immense ; tous les pays de l'Europe rivalisaient de zèle pour contribuer à ce mouvement qui ne tarda pas à se propager jusque dans les contrées les plus éloignées du Nord[1]. Et toutefois il faut recon-

1. . . . « Le goût ou pluſtot le démon de la muſique n'eſt pas ſeulement en France & dans toute l'Europe à ſon plus haut degré de chaleur, mais il a pénétré juſques dans le fond du Nord; car on apprend de Ruſſie qu'on a donné l'ordre d'engager

naître que nous étions restés stationnaires. La période de guerres subies sans interruption depuis la mort de Lulli jusqu'en 1697, date de la paix de Ryswick, avait été un obstacle insurmontable au développement des arts. Les dernières et tristes années du règne de Louis XIV, et les premières années du règne de son successeur, furent à peu près nulles au point de vue musical; et il nous faut atteindre l'année 1725 pour voir inaugurer à Paris les concerts spirituels, et rencontrer enfin un aliment sérieux au sujet qui nous occupe ; nous aurons si souvent l'occasion de parler de ces concerts que nous devons d'abord en dire quelques mots.

Anne Danican Philidor[1] eut le premier l'idée de fonder ces concerts à Paris[2]. Il s'agissait de remplacer, pendant la semaine sainte et les quelques grandes fêtes de l'année, par des solennités purement musicales, les représentations théâtrales qui chômaient ces jours-là. Philidor en obtint le privilége en 1725 et eut l'autorisation d'approprier la grande salle des Suisses aux Tuileries[3] à ces réunions. L'Opéra ayant alors le monopole des théâtres lyriques, Philidor eut à lui payer une redevance annuelle de 6,000 francs.

des muficiens dans plufieurs cours d'Allemagne pour aller s'établir à Saint-Pétersbourg où le czar veut avoir des concerts deux ou trois fois la femaine. » (*Mercure de France*, mars 1729, page 607.)

1. Philidor (Anne Danican), fils aîné de Michel III. Danican Philidor, né à Paris, en 1700, était cousin de François-André Danican Philidor connu par ses opéras et son talent de joueur d'échecs.

2. Paris n'était pas la première ville en France où s'étaient fondés des concerts publics; le maréchal de Villars avait déjà créé à Marseille, dès 1716, une société de concerts spirituels au profit des pauvres (*La Musique à Marseille*, par Alexis Rostand. Paris, 1874, 1 vol. in-12, p. 9.)

3. Depuis, salle des Maréchaux.

Le concert commençait à six heures du soir et finissait à huit heures; il y avait trois sortes de places : le parquet, au prix de trois livres tournois; les galeries, au prix de quatre livres tournois; les loges, au prix de six livres tournois.

Cette entreprise obtint rapidement un grand succès. Assurément tout n'y était pas parfait, et, bien longtemps encore après sa fondation, les critiques assez sévères et méritées, il faut le reconnaître, ne lui manquèrent pas; mais le public ne cessa pas de fréquenter ces concerts, et la meilleure société de Paris s'y donnait rendez-vous. Ils eurent, du reste, la plus grande influence sur la musique instrumentale, non pas seulement en France, mais dans toute l'Europe; nous y verrons successivement paraître les plus grands instrumentistes français et étrangers, et dans les dernières années du règne de Louis XVI, ces réunions avaient acquis une telle célébrité qu'un artiste croyait n'avoir pas mis le sceau à sa réputation s'il ne s'y était pas fait entendre.

L'orchestre du concert spirituel et les chanteurs étaient ceux de l'Opéra; à en croire quelques admirateurs exclusifs de la musique et de l'exécution françaises à cette époque, ce qu'on y entendait était admirable et au-dessus de toute comparaison; mais pour se former un jugement juste et impartial, il faut consulter des auditeurs plus désintéressés et placés en dehors du sentiment national, bien légitime sans doute, mais qui ne laissait pas toujours à ceux qui le subissaient, toute la liberté nécessaire pour nous transmettre une idée exacte de l'état des choses musicales en France.

Nous ne pouvons mieux faire pour éclairer la question que de citer un passage que nous traduisons littéralement des mémoires de Quantz, qui passa à Paris huit mois, d'août 1726 à mars 1727.

Quantz était un musicien habile[1], dont le jugement peut être admis avec d'autant plus d'assurance, qu'en général il est impartial et bienveillant pour la France; il faisait alors partie de la musique de l'électeur de Saxe, l'une des meilleures de l'Europe, et il arrivait de l'Italie qu'il avait parcourue depuis plusieurs mois, entendant ce qu'il y avait de plus parfait comme chanteurs et instrumentistes.

Il arrive à Paris le 15 août 1726. Voici ses impressions :

« ...... Bien que le goût des français ne me fût pas inconnu alors, et que leur manière de jouer me fût très-supportable, je dois dire, cependant, que dans leur Opéra, je n'aimais ni les idées usées et vieillies de leurs compositeurs, ni le peu de différence qui existait entre les airs et le récitatif, ni les cris exagérés et affectés de leurs chanteurs et surtout de leurs chanteuses. La Antier, la Pélissier, la Le Maure, chantaient alors sur le théâtre; ces artistes ne manquaient pas de belles voix, mais elles ne savaient pas s'en servir. La voix des chanteurs, telle que la nature la leur avait donnée, n'était pas non plus mauvaise. Outre quelques Opéras de Lulli, on en représentait alors un nouveau intitulé *Pyrame et Thisbé*, composé par Francœur et Rebel en compagnie. Le premier avait été à Vienne avec le général Bonneval et avait entendu l'opéra à Prague en 1723; on ne tardait pas à s'apercevoir par les airs que ce compositeur avait introduits, qu'il avait passé la frontière de France. En somme, cet opéra était moins ennuyeux que les autres.

1. Quantz, *Lebenslæuffe*, Marpurg, *Musikalische Beytræge*, Berlin, 1754-1758. Tome Ier, p. 236 et suiv. — Jean Joachim Quantz, né à Obeschaden en Hanovre, le 30 janvier 1697, flûtiste célèbre. De 1716 à 1741, il resta au service de l'électeur de Saxe, roi de Pologne. En 1741, il fut engagé à Berlin par le grand Frédéric, et s'établit définitivement en Prusse. Il mourut a Potsdam le 13 juillet 1773.

« L'Opéra d'alors à Paris tirait surtout son plus grand éclat des décors et de la danse, en un mot de tout ce qui demande de l'action, ce en quoi surtout la nation française excelle. L'orchestre était mauvais, et jouait plutôt de mémoire que sur musique ; on devait lui battre la mesure avec une grosse canne[1]. Et cependant, en dehors de l'orchestre, il ne manquait pas de bons instrumentistes. Fortcroix et Roland Marais étaient de bons violistes de Jambe ; le premier avait un grand fini dans son jeu, le second beaucoup d'élégance et de charme.

« Guignon et Baptiste étaient de braves violonistes ; le premier jouait dans le goût italien, le second dans le goût français : Blavet, Lucas, les deux frères Braun, Naudot et quelques autres jouaient de la flûte traversière. Blavet l'emportait sur tous les autres.

« La musique d'église des Français me plaisait plus que leurs opéras.

« Le concert spirituel et le concert italien[2] n'étaient pas à mépriser ; cependant le premier était plus fréquenté que le second. La cause en était, sans aucun doute, le préjugé qui existait alors en France contre la musique étrangère, préjugé qui

1. Celui qui dirigeait l'orchestre tenait à la main une grosse canne dont il frappait fortement le plancher pour marquer la mesure. On se rappelle que c'est en battant ainsi la mesure que Lulli se blessa le pied et mourut des suites de cette blessure. En cela, comme en beaucoup d'autres choses plus importantes, on s'en tenait encore en musique aux anciens errements.

2. Ce fut en 1727 que le concert italien fut repris à Paris dans un salon du palais des Tuileries, où il avait été établi quelques années auparavant. Il n'était composé que de dix-huit instruments et de deux voix de femme, et cependant l'exécution y produisait beaucoup d'effet. MM. Crozat et Gaudion, riches amateurs, en faisaient les frais. Ce concert n'a eu lieu que pendant trois années. (*Mercure de France,* avril 1727, p. 74. Dom Caffiaux, *Histoire de la musique,* t. II, p. 246 verso.)

est cause que la nation française est si malade en musique et qui la tiendra en arrière et l'empêchera d'améliorer son goût, tant qu'il durera[1]. »

L'opinion de Quantz, émise si simplement, est le résumé critique le plus juste de ce qui se passait alors en France; et cette tendance à l'immobilité maintint ce pays bien loin de ses voisins, pendant de longues années encore.

Philidor céda son privilége des concerts spirituels en 1734 à l'Académie royale de musique; et voici les principaux titulaires qui se succédèrent jusqu'à la Révolution qui y mit fin en 1790.

Académie royale de musique, 1734.

Royer, 1741.

Caperan, 1750.

Mondonville, 1755. — (Portrait, Pl. LXIV.)

Dauvergne, 1762.

Berton, 1771.

Gaviniés, Leduc et Gossec, 1773.

Legros, 1777.

Clôture définitive, 1790.

La réputation de ces concerts vint surtout pendant longtemps des solistes de talent qui ne cessèrent de s'y faire entendre, car l'infériorité de nos compositions musicales et de notre chant, qui avait été justement critiquée par Quantz en 1726, exista si longtemps encore, que, lorsque Burney vint à Paris en 1770

1. Près d'un siècle avant Quantz, notre célèbre violiste Maugars avait émis la même opinion lors d'un voyage qu'il fit à Rome en 1639 : « Pour nos compofiteurs, s'ils vouloient un peu plus s'émanciper de leurs règles pédantefques, & faire quelques voyages pour obferver les mufiques eftrangères, mon fentiment eft qu'ils réuffiroient mieux qu'ils ne font pas. » (Maugars, *sa biographie suivie de sa correspondance*, par E. Thoinan, Paris, 1865, p. 41.)

et 1772, l'impression qu'il en ressentit fut tout aussi défavorable. Le fait est que, par un contraste singulier avec la réputation de légèreté que les nations étrangères nous prêtaient, rien ne fut plus difficile que de modifier nos habitudes en musique. Depuis plus d'un siècle l'Italie avait fait des progrès immenses; l'Allemagne l'avait suivie; l'Angleterre, sans montrer autant d'initiative que ces deux pays, avait déployé une habileté et un goût assez remarquables pour attirer à elle les plus grands talents de l'Europe, les apprécier à leur juste valeur et leur faire un accueil tellement sympathique qu'elle finissait par se les assimiler comme ses propres enfants. La France seule restait en arrière; on ne pouvait sortir de la routine de Lulli[1].

A peine quelques essais d'innovation furent-ils introduits, qu'immédiatement le combat commença; deux camps se formèrent : les lullistes et les antilullistes.

Plus tard, lorsque les novateurs, à force d'audace, parvinrent à faire entendre de la musique étrangère, le combat devint une véritable bataille. Ce qui, dans le courant du XVIIIe siècle, s'est dépensé de temps et d'esprit dans ces luttes entre les lullistes et les antilullistes, entre les partisans de la musique italienne et leurs adversaires, entre les gluckistes et les piccinistes, est inimaginable[2].

1. « . . . Indeed the French seem now the only people in Europe except the Italians, who in their Dramas have a music of their own. The serious opera is still in the trammels of Lulli and Rameau; though every one who goes thither, either yauwns or laughs, except when roused or amused by the dances and decorations. As a spectacle this opera is often superior to any other in Europe, but as music, it is below our country psalmody, beeing without time, tune or expression. » (Ch. Burney, *The present state of music in Germany, the Netherlands and United Provinces*, London, 1773, page 54.)

2. Il est étrange de voir combien l'art qui devrait le plus rapprocher les hommes les divise souvent de la façon la plus brutale. Cette guerre des Bouffons en est une

Les anciens amateurs tenaient ferme; pour eux, tout ce qui sortait des airs bien lents, bien monotones, de Lulli, de cette instrumentation élémentaire qui nous fait sourire aujourd'hui, et qui consistait en Menuets, Chaccones, Sarabandes, etc.; tout cela, disons-nous, leur paraissait monstrueux; c'était un bruit confus où l'oreille blessée ne percevait que des sensations pénibles et désagréables.

Ces préventions cessèrent lorsqu'on voulut bien accueillir la musique étrangère. Le génie italien et le génie allemand s'imposèrent par leur originalité propre, et successivement les Stamitz, Gluck, Piccini, Bach, Haydn, Boccherini, Mozart et bien d'autres vinrent, sans distinction de nationalité, enrichir nos orchestres de leurs productions et ouvrir à l'art français des voies nouvelles.

preuve assez curieuse. Nous retrouvons le même manque d'harmonie entre le compositeur et le chanteur, entre le musicien et le poëte: les preuves historiques ne manquent pas. Nous n'en citerons que deux, et les prendrons assez distantes l'une de l'autre pour faire supposer que c'est un mal chronique et qui n'est pas près de disparaître. Voici ce que dit Gui d'Arezzo vers l'an 1025 dans la préface de son ouvrage intitulé : *Regulæ musicæ.* « Musicorum et Cantorum, magna et distancia. Isti dicunt, illi sciunt, quæ componit musica; nam qui facit quod non sapit, deffinitur bestia. » — Et plus loin dans le prologue du même ouvrage : « Temporibus nostris super omnes homines, fatui sunt Cantores. » (*Scriptores ecclesiastici de Musica sacra...* a Martino Gerberto; Typis San-Blasianis M DCC LXXXIV. Tomus II, pag. 25 et 34.) — Arrivons de suite en plein XVIII[e] siècle, et ouvrons le *Journal historique* de Collé : « Tout Musicien est une bête, c'est une règle générale à laquelle je n'ai guère vu d'exception. » En parlant de Philidor : « La musique et les échecs ne l'empêchent pourtant pas d'être une bête à tous autres égards. » (Tome II, année 1759, p. 269.) — L'année suivante, en rendant compte du ballet des Paladins de Rameau, représenté pour la première fois à l'Académie royale de musique le 12 février 1760 : « La musique est d'un ennui insoutenable. Rameau a paru radoter... ce génie en musique, très-bête d'ailleurs... » (*Loc. cit.*, février 1760, p. 320.)

Il est plus que probable que Collé n'avait pas lu les *Regulæ musicæ* de Gui d'Arezzo, et cependant, à sept siècles d'intervalle, quelle touchante unité d'expression !

Il serait bien injuste, toutefois, de ne pas reconnaître les très-grands services que la France a rendus à l'art musical pendant le XVIII[e] siècle. Si nous étions inférieurs pour la musique théâtrale et la musique symphonique, nous excellions dans une des parties les plus difficiles et en même temps les plus utiles de l'art; nos organistes et nos clavecinistes étaient réputés dans toute l'Europe, même en Allemagne[1]. Calvaire, Couperin le grand, Daquin, Marchand, Rameau, Dagincourt, Forquerai, Poulain, Corette, Vernadre, Balbastre, Lecourt, Couperin neveu et quantité d'autres étaient profonds harmonistes autant qu'habiles instrumentistes. Couperin le grand et Rameau seuls auraient suffi pour illustrer cette époque; et on peut affirmer sans aucune exagération que ce dernier est un des hommes de génie qui ont le plus contribué aux progrès de l'art harmonique en Europe[2].

1. . . . « Die orgel steht in Frankreich in grœsserm ansehen als vielleicht irgendwo. Es ist daher Kein Wunder dasz es daselbst zumahl in der Residenz in Paris und andern grossen Œrtern, allezeit geschickte organisten gegeben, die es sich für eine Schande gehalten haben würden, das Griffbret mit clavier stücke zu entweilen.

(Marpurg's *Musikalische Beytræge*, Berlin, 1754. Tome I[er], page 464 et suiv.)

2. Depuis plus d'un siècle déjà, les organistes français avaient acquis une réputation méritée en Europe; lorsque Louis XIV nomma Joseph de la Barre, en 1656, organiste de la musique de sa chapelle, voici en quels termes s'exprimait le brevet qui lui conférait cette charge : « Aujourd'huy dernier jour de mars 1656, le roy estant à Paris, S. M. considérant les services qu'a rendus au feu roy son père & à elle le feu sieur de la Barre en la charge d'organiste de sa chapelle, & voulant laisser en sa maison un tesmoignage de la satisfaction qu'elle en a, bien informée de la capacité de Joseph Chabonneau sieur de la Barre son fils, en la composition de la musique, de sa dextérité à toucher de l'orgue, & de l'expérience qu'il s'est acquise dans les divers pays où ses voïages & sa curiosité l'ont obligé de demeurer pendant plusieurs années, & mesmes ensuite auprès de la Royne Chrystine *qui l'appella pour ses bonnes qualitez*, S. M. l'a retenu & retient en l'estat & charge d'organiste de la musique de sa chapelle qu'avoit le feu sieur de la Barre son père, vaccant à présent, par sa mort, pour en joüir par luy, &c. » (*Arch. nat.*, registre secrétariat, O[1]-7, f[o] 161 verso.)

Ce n'est guère qu'en 1773, lorsque la direction du concert spirituel passa sous l'administration de Gaviniés, Le Duc et Gossec, qu'il commença à sortir de la vieille routine. Quand ces derniers entrèrent en charge, le *Journal de musique* l'annonça en ces termes :

« C'est avec le plus grand plaisir que nous annonçons une révolution intéressante pour les amateurs de bonne musique.

« Jusqu'à présent, le concert spirituel avait été un objet de raillerie pour les vrais connaisseurs, spectacle pour le temps de pénitence, et digne de l'emporter même sur certain opéra français du côté de la longueur et de l'ennui. De nouveaux directeurs, MM. Gaviniés, Le Duc et Gossec, ont entrepris de le tirer de cette sorte d'avilissement, et leurs soins ont réussi[1]. »

En 1777, Legros[2] succéda à Gaviniés, Le Duc et Gossec; et sous sa direction, le concert spirituel ne cessa d'être réputé une des meilleures réunions musicales connues.

Legros conserva cette direction jusqu'en 1790, époque à laquelle les troubles révolutionnaires vinrent y mettre fin.

Voici la dernière note que nous rencontrons dans les journaux du temps à ce sujet :

« Les concerts de la quinzaine de Pâques ne commenceront cette année que le jour des Rameaux, le lendemain de la clôture des spectacles. Ils se donneront dans la salle de l'Opéra, à la Porte-Saint-Martin[3]. »

1. *Journal de musique,* Paris, 1773, 1 vol. in-8°.

2. Legros (Joseph), acteur de l'Opéra, doué d'une des plus belles voix de haute-contre qu'on ait entendues en France. Né en 1739, près Laon, mort à la Rochelle en 1793. Il était bon musicien et s'était livré à l'étude de la composition.

3. *Journal de Paris,* dimanche 21 mars 1790.

La musique était bannie pour longtemps, hélas, du château des Tuileries!

Il y eut à Paris une autre société musicale qui contribua autant, sinon plus que les concerts spirituels, aux progrès de la musique en France : nous voulons parler du *Concert des amateurs*, fondé en 1770 par Gossec avec l'aide de M. de la Haye, fermier général, et du baron d'Ogny fils. Ce concert, établi par souscription, était patronné par l'élite de la société parisienne ; il se donnait dans l'hôtel de Soubise, rue de Paradis au Marais.

Gossec, qui était dans toute la force de son génie[1], aida beaucoup à donner à cette société une impulsion remarquable. Jusqu'alors, ce qu'on appelait *symphonie pour l'orchestre* n'était joué que par les instruments à cordes; Gossec, imitant en cela les Allemands et les Italiens, y ajouta les instruments à vent.

Sa vingt et unième symphonie, jouée en 1771, au Concert des amateurs, fut la première exécutée en France avec les instruments à archet; deux hautbois, deux clarinettes, deux cors, deux bassons. Cette innovation eut des imitateurs, et jusqu'en 1777, année où les premières symphonies de Haydn furent entendues à ce concert[2], tous les compositeurs qui firent exécuter des symphonies ajoutèrent les instruments à vent.

La réputation du Concert des amateurs s'étendit bientôt et, si nous en croyons les gazettes françaises du temps, il était devenu le meilleur de l'Europe[3]. On y fit un accueil enthousiaste et

1. Gossec (François-Joseph), né à Vergnies dans le Hainaut, en Belgique, en 1733, avait donc alors trente-sept ans.

2. *Journal de Paris*, 17 mars 1777.

3. . . . « Le 8e concert de MM. les amateurs aura lieu lundi prochain. Ce concert

éclairé aux œuvres remarquables de l'époque et aux instrumentistes de talent.

Les symphonies de Haydn ne tardèrent pas à y être jouées avec une véritable perfection. Ce grand homme a même composé expressément pour la Société un certain nombre de symphonies qui, dans les premières éditions de ses œuvres, portent le titre de *Répertoire de la loge Olympique*[1].

L'orchestre de cette Société présentait la réunion la plus brillante de talents individuels de premier ordre. Parmi les violonistes on comptait : Mestrino, le chevalier de Saint-Georges, La Houssaye, Gervais, Bertheaume, Fodor, Guérin, les deux Blasius, etc. Parmi les violoncellistes : les deux Duport, les deux Jeanson, les deux Levasseur, le fameux violoncelliste anglais Crossdill, qui venait souvent à Paris.

Navoigille l'aîné, un des chefs d'orchestre les plus habiles que l'on connût alors en France, dirigeait l'orchestre.

C'est à la répétition d'un concert de cette Société qu'eut lieu cette scène touchante racontée par le *Journal de Paris*[2].

« Le concert commença mercredi dernier (26 février 1777), par une ſymphonie de feu M. Le Duc, dont la répétition avoit produit la veille, ſur les concertants, un effet bien digne d'être rapporté. M. Le Duc joignoit à des talens ſupérieurs tant pour la compoſition que pour l'exécution, des qualités morales qui le rendoient cher à tous ceux qui le connoiſſoient. Au milieu de l'adagio de cette ſymphonie, le célèbre M. de Saint-Georges,

soutient parfaitement la réputation qu'il s'est acquise d'être le meilleur de l'Europe. » (*Journal de Paris*, 12 février 1778.)

1. En 1780, ce concert avait été transporté rue Coq-Héron, dans la galerie dite de Henri III, et prit dès lors le titre de : *Concert de la loge Olympique*.

2. N° du 17 mars 1777.

attendri par l'expreſſion du morceau & ſe rappelant que ſon ami n'exiſtoit plus, laiſſa tomber ſon archet et verſa des larmes; l'émotion ſe communiqua à tous les artiſtes, & l'exécution dut être ſuſpendue. »

Voilà, certes, la plus touchante et la plus digne des oraisons funèbres.

En 1781, le Concert des amateurs fut suspendu et ne fut pas repris. Une lettre du comité, annonçant cette suspension, fut publiée, le 28 janvier de cette année, dans le *Journal de Paris*.

Cette société a eu la plus heureuse influence en France; elle a contribué, dans une très-large part, à nous faire sortir des voies battues où nous nous traînions si péniblement depuis longtemps, en propageant dans notre pays la musique italienne et allemande, avec une verve et un entrain dont on ne peut se faire une idée qu'en lisant les comptes rendus de ces concerts dans les mémoires et les gazettes du temps[1].

Nous ne saurions passer sous silence une corporation artistique qui, prenant naissance à peu près à l'époque où s'établissait le concert dont nous venons de raconter les phases diverses, a joui du rare privilége de se perpétuer durant plus d'un siècle, en dépit des vicissitudes du sort, et compte encore aujourd'hui parmi les Sociétés parisiennes les plus suivies. Nous voulons parler de la *Société des enfants d'Apollon ;* établie vers le milieu du

1. En voici un exemple entre beaucoup d'autres :

. . . « Le concert a fini par une scène italienne *del signor Piccini,* chantée supérieurement par M. Guichard. Les applaudissemens qu'a mérités ce morceau ont été portés jusqu'à l'enthousiasme : l'auteur, demandé, entraîné malgré lui jusqu'à la balustrade, a été soulevé par ceux qui l'entouroient, et présenté à l'assemblée qui a redoublé d'applaudissemens. » (*Journal de Paris,* mardi 7 janvier 1777.)

siècle dernier[1] et due vraisemblablement à l'initiative de quelques fervents adeptes (malheureusement les documents relatifs à l'organisation première manquent complétement), cette Société admet dans son sein des membres cultivant les beaux-arts et la littérature sous toutes leurs formes : musique, poésie, peinture, gravure, etc. Des concerts mensuels, et un concert public le jour de l'Ascension, réunissent les sociétaires et des auditeurs choisis. Dans ces conférences, artistes et amateurs fraternisent et n'ont qu'un seul but : le culte de l'art. Les plus grands noms figurent dans les annales de la Société, qui soutient vaillamment son antique renom.

D'autres associations suivirent cet exemple, et contribuèrent à donner à Paris cette grande réputation musicale que nos voisins eux-mêmes se plaisaient à reconnaître[2].

1. En 1741.

2. ... « J.-F. Reichardt der Berliner. nennt im Jahre 1783 Wien. *nach Paris,* die erste stadt in Europa für ausuebende musik. » (Hanslick, *Concert-Wesens in Wien.*)

CHAPITRE XII

LES VIOLONISTES EN FRANCE AU XVIIe SIÈCLE. — LULLI. — SES ÉLÈVES. BAPTISTE ANET. — FRANÇOIS DUVAL. — JOSEPH MARCHAND. — SENAILLÉ. — LE CLAIR. — GUIGNON. — MONDONVILLE. — GAVINIÉS; SES DÉBUTS AU CONCERT SPIRITUEL EN 1741. — VIOTTI. — RODOLPHE KREUTZER. — FONDATION DU CONSERVATOIRE DE PARIS EN 1795-1796. — BAILLOT. — RODE. — HABENECK. — SPOHR ET MENDELSSOHN CHEZ BAILLOT. — LEUR OPINION SUR LE MAITRE. — ÉTAT ACTUEL DE NOTRE ÉCOLE DE VIOLON.

Le violon, qui avait fait son apparition en France vers le milieu du XVIe siècle, ne commença à se généraliser qu'à l'arrivée de Balthasarini, de 1555 à 1560. Dès lors, il y eut toujours à la cour une bande de violons qui jouaient dans les ballets et dans la musique dite de la chambre, c'est-à-dire pendant les repas des souverains et dans les réunions royales. Nous avons eu l'occasion de signaler le caractère naïf de ces interprétations musicales qui se bornaient à des airs d'une simplicité élémentaire. Jusqu'à l'apparition de Lulli à la cour de Louis XIV, en 1652, il n'y eut aucun progrès; mais lorsque le roi chargea ce dernier de former la bande des petits violons, il se produisit une émulation qui amena les meilleurs résultats.

Lulli passait pour un violoniste habile, et, quoique la musique instrumentale qu'il a laissée ne puisse nous donner aujour-

d'hui qu'une opinion assez médiocre des virtuoses d'alors, il paraît incontestable que son activité et son génie eurent la plus heureuse influence. Il composait les morceaux qu'il faisait jouer à ses violons; et pour arriver à une bonne exécution, il les exerçait lui-même et leur donnait des principes qu'il devait plutôt à son intuition naturelle qu'à son éducation, puisqu'il était arrivé en France à un âge où il n'avait pas encore pu profiter des traditions italiennes, qui, déjà à cette époque, étaient supérieures à tout ce qui existait en Europe dans ce genre. Il fit de bons élèves qui préparèrent les voies à notre grande école de violon du XVIIIe siècle. Les Verdier, Baptiste père, Joubert, Marchand, Rebel père, Lalande[1], avaient la réputation de grands violonistes, mais nous savons aujourd'hui quel était le degré de perfection de ces virtuoses; nous n'avons qu'à jeter les yeux sur les productions de Lulli qui étaient les plus compliquées de l'époque; nous y rencontrons une instrumentation d'une simplicité rudimentaire. La partition de Cadmus et Hermione, qui commença la grande réputation de l'auteur, n'offre pas, pour les premiers violons, de notes au-dessus du premier *la* sur la chanterelle! pas une double croche, pas un coup d'archet sortant de la régularité la plus simple. La chaccone de la troisième scène du premier acte, la marche du troisième acte, la gavotte et le menuet qui terminent le cinquième acte, tout cela serait bon aujourd'hui pour nos plus faibles écoliers[2].

En parcourant toutes les œuvres de Lulli pour le théâtre depuis les premières jusqu'aux dernières comme Armide, Acis

1. *Mercure de France,* août 1738, p. 1726.

2. *Cadmus et Hermione,* tragédie lyrique en cinq actes, paroles de Quinault. Représentée pour la première fois au mois d'avril 1673, à l'Académie royale de musique.

et Galatée, etc.; on rencontre partout le même caractère de platitude instrumentale. Préludes, ritournelles, menuets, gavottes, sarabandes, chaccones, passacailles, etc., tout cela n'offre jamais à la virtuosité du violoniste de plus grande difficulté que d'atteindre le *si* dans le manche. Il arrivait cependant, parfois, que l'auteur, par une audace inusitée, se lançait jusqu'à l'*ut!* Mais les violons épouvantés s'avertissaient fraternellement de l'approche du danger en se disant l'un à l'autre : Compère, gare l'*ut*.

Cela nous fait sourire aujourd'hui, car nous avons passé l'*ut* depuis longtemps. Le fait est que jusqu'à la fin du XVII[e] siècle, le démanché sur le violon fut complétement inusité en France; nous n'étions pas encore sortis de la routine. Corelli avait fait école en Italie; l'Allemagne dans la personne des Baltzar, des Westhoff, des Walter, des Biber, avait marché de l'avant depuis le commencement de la seconde moitié du XVII[e] siècle; quant à nous, nous restions dans les vieux errements.

Ce n'est qu'au commencement du XVIII[e] siècle que quelques-uns de nos violonistes se décidèrent à étudier sérieusement l'Italie qui, depuis peu d'années, avait commencé à nous envoyer ses sonates[1].

Baptiste Anet, dit Baptiste le fils, fut un des premiers. Très-jeune encore, doué des plus brillantes dispositions, et ayant acquis, pour son temps, une supériorité réelle sur son instrument, il partit pour Rome et alla demander à Corelli, qui était alors à la fin de sa carrière, de le prendre pour élève. Celui-ci, reconnaissant dans ce jeune homme l'étoffe nécessaire, le mit au travail, et après plusieurs années d'études, en fit un des meilleurs virtuoses de l'époque.

1. *Mercure de France*, juin 1738, p. 1115.

De retour en France, le jeune Baptiste Anet excita l'admiration des vrais connaisseurs; sa réputation vint jusqu'au Roi, qui l'admit à se faire entendre devant lui. Baptiste arrive avec son violon, attaque une des plus belles sonates de Corelli, la joue admirablement d'un bout à l'autre; le Roi, qui n'avait donné aucun signe d'approbation pendant l'exécution du morceau, se tourna, lorsqu'il fut terminé, vers l'un de ses courtisans : « Qu'on me fasse venir de suite, dit-il, un des Violons de ma bande. »

Le Violon arrive : Le Roi demande un air de Cadmus. Le musicien joue le premier air de cet opéra qui lui vient à la mémoire; Louis XIV paraissait ravi : « Que voulez-vous, messieurs, fit-il, voilà mon goût à moi, voilà mon goût. » Le pauvre Baptiste mit son violon sous le bras, se retira confus et désespéré d'un pareil accueil.

Pour bien apprécier l'influence fâcheuse d'un fait de cette nature, il faut se rappeler qu'alors toutes les réputations artistiques se faisaient à la cour, et qu'en dehors des réunions privées, l'artiste n'avait aucune occasion de se faire entendre. Il suffisait donc du caprice du vieux Roi pour arrêter toute velléité d'innovation.

Pendant que Baptiste Anet, découragé par son peu de succès, s'éloignait de la France, d'autres violonistes restaient en grande faveur à la cour. — François Duval[1] et Joseph Marchand comptaient parmi les plus renommés. Nous ne pouvons les juger aujourd'hui que sur les œuvres qu'ils ont laissées et qui nous donnent une idée peu flatteuse de leur capacité. De petits airs

1. François Duval avait succédé à Pierre Joubert, décédé, dans la charge de l'un des Vingt-quatre violons de la chambre. Le brevet fut signé à Versailles par le Roi, le 22 janvier 1714. (*Arch. nat.*, registre O¹-58, f° 16.)

avec de petits titres, une instrumentation élémentaire, faisaient encore les délices de la cour, ainsi que nous l'apprend Joseph Marchand lui-même dans la dédicace au Roi de son œuvre de douze sonates publiée en 1709[1]. « Je n'aurais pas eu (dit-il), la hardiesse de présenter à Votre Majesté un ouvrage si peu digne de lui être offert, si elle n'avait eu la bonté de me marquer, par ses applaudissements, qu'il lui a donné quelque plaisir quand j'ai eu l'honneur de l'exécuter devant elle. »

Jean-Baptiste Senaillé, élève de Baptiste Anet, réussit à se faire une réputation méritée de 1715 à 1730; il a laissé deux livres de sonates qui attestent un progrès sérieux, mais il fut vite dépassé.

Le moment approchait, en effet, où nous allions commencer à abandonner pour toujours la vieille routine qui avait été notre seul guide jusqu'alors. En 1725, une carrière nouvelle venait de s'ouvrir pour les instrumentistes : le *Concert spirituel* était fondé et allait enfin permettre aux virtuoses de se produire devant le public. Nous y voyons successivement paraître Le Clair[2], Guignon, Baptiste Anet, Dupont, Mondonville. Les femmes mêmes commencent à se livrer à l'étude du violon; en 1737, une jeune fille, Mlle Hotteterre, se fait applaudir avec les sonates de Le Clair et un concerto.

En 1741, Gaviniés, âgé de treize ans, débute par un grand succès ; en 1750, il est déjà devenu le brillant champion de notre école naissante, et ne craint pas de se mesurer corps à corps avec les plus illustres violonistes italiens.

1. Joseph Marchand avait été admis dans les Vingt-quatre violons de la chambre, par brevet daté de Versailles le 20 août 1706, en remplacement de François Choël, décédé. (*Arch. nat.*, registre O¹-50, f° 106.)

2. (Portrait, Pl. LXV.)

Chiabran, élève et neveu de Somis, qui avait acquis la réputation du plus grand virtuose de l'Europe, arrive à Paris, en 1751. Il joue dans huit concerts, Gaviniés lui tient tête; c'est un véritable tournoi, son nom paraît dix fois sur les programmes en alternant avec celui de Chiabran; les succès se balancent. Autour de Gaviniés, et encouragés par son exemple, viennent bientôt se grouper les Piffet, Tarade, Vachon, Turlet, Aubert, La Houssaye, Bouteux, Capron, Harenc, Berthaume, Baron, Barrière, Rougeon, Le Duc, Imbault, Paisible, Guénin, Lemière aîné, la jeune Mlle Deschamps plus tard Mme Gautherot, Loisel, le chevalier de Saint-Georges, etc.; tous violonistes de grand mérite et qui ne pâlissaient pas à côté des Chiabran, Carminati, Pugnani, Domenico Ferrari, Lolli, Fraentzel, Mme Lombardini-Sirmen, Jarnowick, Stamitz, etc.

Nous arrivons ainsi jusqu'en 1782. Viotti paraît, son début à Paris est un triomphe, il joue dans douze concerts consécutifs. Sa musique et son exécution étaient une révélation; la vieille école va faire place à la nouvelle.

Notre école française ne se décourage pas; et déjà paraissent des noms qui, plus tard, la rendront illustre entre toutes. Kreutzer, à peine âgé de seize ans, se montre bravement sur la brèche en 1783, pour ainsi dire à côté de Viotti, et obtient un grand et légitime succès. Viennent ensuite : Guérillot, Gervais, Michaut, Grasset, Guérin aîné, Alday, Blasius, Baudron, Beauclair, Marcou, Bornet aîné et jeune, Chapelle, Fauvel aîné, Garnier, etc.

La Révolution éclate, et, pendant plusieurs années, impose silence à la musique.

La fondation du Conservatoire, en 1795, fit disparaître pour toujours les traces de nos anciennes écoles instrumentales, et

avec l'institution nouvelle, l'art dut s'élever à la hauteur d'une science régulièrement et habilement enseignée.

Le temps était loin où un air de Cadmus et les faibles productions des Duval et des Marchand faisaient les délices du vieux roi Louis XIV. Corelli, Tartini, Le Clair, Benda, Locatelli, Gaviniés, Léopold Mozart, Viotti, avaient marqué, chacun suivant ses aptitudes, les différents progrès qui devaient amener l'art du violon à cette perfection admirable où il est arrivé de nos jours et qui semble le dernier mot du progrès.

La véritable école française allait donc se former, prendre un corps et conquérir le rang élevé qu'elle a conservé intact jusqu'à ce jour.

L'institution du Conservatoire a exercé une trop grande influence sur l'art instrumental en France, pour que nous ne disions pas quelques mots de son origine et de son organisation.

Les premiers besoins d'une éducation musicale généralisée s'étaient fait sentir lors de la fondation de l'Académie royale de musique, en 1671. Il était très-bien d'avoir un opéra; mais il fallait des chanteurs, où les trouver?

Perrin et Cambert, les premiers directeurs, étaient assez embarrassés. Chose singulière, l'église vint en aide au théâtre; les maîtrises des cathédrales étaient alors les seules écoles de chant, elles formaient d'excellents musiciens; ce fut là que se recrutèrent d'abord nos chanteurs lyriques.

Lorsqu'en 1672, Lulli obtint le privilége de l'Académie royale de musique, son premier soin fut d'établir, sous son administration spéciale, une école de chant et de déclamation pour former les sujets.

En 1698, une nouvelle école publique fut fondée et dirigée par la fameuse actrice et chanteuse Marthe le Rochois; elle

exista jusqu'en 1726. Vint ensuite l'école fondée par l'Académie royale de musique, rue Saint-Nicaise, sous le titre de Magasin[1]. On y enseignait exclusivement pour le théâtre, à chanter, à danser et à déclamer. Les femmes qui y étaient admises figuraient à l'Opéra avant d'avoir terminé leurs études; on les appelait plaisamment les *filles de Magasin*. Le 3 janvier 1784, un arrêt du roi, rendu sur un rapport de Gossec, établit une nouvelle école de chant et de déclamation, plus sérieuse et plus complète que les précédentes; ce fut là l'origine de notre Conservatoire actuel.

Lors de la Révolution, après la fête de la fédération qui avait eu lieu le 14 juillet 1790, un capitaine d'état-major de la garde nationale, nommé Sarrette, eut l'idée de réunir quarante-cinq musiciens des gardes françaises pour former les premiers éléments de la musique de la garde nationale. Cette innovation eut du succès; car la même année la municipalité de Paris porte le nombre de ces musiciens jusqu'à soixante-dix et prend les frais à sa charge.

En 1792, la Commune de Paris, voulant donner plus d'extension au service de la musique militaire, fonde l'école gratuite de la musique de la garde nationale. Cent vingt élèves y sont admis; ils reçoivent par semaine deux leçons de solfége d'une heure chacune et trois leçons d'instruments.

Enfin, le 16 thermidor an III (3 août 1795), la musique de la garde nationale est supprimée, ainsi que l'école de chant et de déclamation, et, le même jour, une loi fonde le Conservatoire de musique.

1. L'administration de l'Opéra avait, rue Saint-Nicaise, un dépôt de ses décors. Cet établissement était connu sous le nom de Magasin. L'école hérita le nom.

Six cents élèves des deux sexes, choisis proportionnellement dans tous les départements, devaient y être admis; on doit créer au Conservatoire une bibliothèque ainsi qu'une « collection d'instruments antiques ou étrangers, et de ceux à nos usages qui peuvent par leur perfection servir de modèles[1]. »

La Convention vote un crédit annuel de 240,000 francs pour l'entretien de l'établissement placé dans le local des menus plaisirs.

En 1796, le Directoire nomme Sarrette directeur du Conservatoire; les nouveaux statuts sont rédigés, et l'école ouverte le 30 octobre 1796.

En 1802, le crédit alloué par la loi du 16 thermidor an III fut inopinément réduit à 100,000 francs, et on se trouva dans la nécessité de congédier la moitié du personnel. Sarrette continua d'administrer avec dévouement et intelligence le Conservatoire jusqu'en 1814, époque à laquelle il fut destitué par le nouveau gouvernement; et de 1816 à 1822, Perne l'administra sous le nom d'inspecteur général.

En 1823, Cherubini en fut nommé directeur et conserva ces fonctions jusqu'à sa mort en 1841. Auber lui succéda en 1842.

Actuellement, il est confié aux soins de M. Ambroise Thomas, qui continue dignement ses illustres prédécesseurs.

Revenons au violon, qui nous occupe plus particulièrement dans ce chapitre.

Lors de la fondation du Conservatoire, quatre professeurs furent nommés :

Gaviniés, Guénin, Rodolphe Kreutzer, Lahoussaye.

1. Cette idée était excellente, mais malheureusement ne se réalisa pas. Si on y avait pourvu alors par les fonds et les soins nécessaires, nous aurions aujourd'hui la plus belle collection instrumentale de l'Europe.

Parmi ceux-ci, Gaviniés et Kreutzer étaient les plus remarquables, et c'est à eux surtout que nous devons attribuer les brillants commencements de notre école moderne. Gaviniés était sur la fin de sa carrière, il avait soixante-dix ans. Rodolphe Kreutzer au contraire, âgé de trente ans, était dans toute la fougue de la jeunesse et du talent.

En 1801 et 1802, Baillot et Rode sont professeurs. C'est à ce moment que fut publiée la grande méthode de violon du Conservatoire.

Le 13 germinal an IX (13 avril 1801), aux termes du règlement du Conservatoire, une commission spéciale, composée de Baillot, Pierre Blasius, Frédéric Blasius, Catel, Cherubini, Grasset, Guénin, Guérillot, Kreutzer, La Houssaye et Rode, se réunit pour procéder à la formation de cette méthode destinée à l'enseignement du Conservatoire et nomma Baillot, Kreutzer et Rode pour en jeter les bases. Baillot fut chargé seul de la rédaction et, le 25 pluviôse an X (14 février 1802), présenta à la commission son travail terminé, qui fut adopté après un examen minutieux.

Lors de la réforme en 1802, Guénin et La Houssaye furent éliminés et le professorat fut composé jusqu'en 1815 de Rodolphe Kreutzer, Baillot, Rode et Grasset; celui-ci avait été nommé en remplacement de Gaviniés, mort en 1800. (Portr. Pl. LXVI.)

Rode, trop souvent absent de Paris, était maintenu sur la liste des professeurs à titre honoraire; mais nous avions pour le suppléer ses collègues, dont la valeur artistique ne redoutait aucune concurrence.

Nous pouvons affirmer, sans crainte d'être démenti, que, à cette époque, l'école de violon du Conservatoire de Paris était la plus remarquable de l'Europe; aussi les résultats ne tardèrent

pas à se produire. Habeneck aîné (François-Antoine), qui avait été élevé à l'école de Baillot et avait remporté un brillant premier prix en 1804, fut bientôt nommé répétiteur de la classe de son maître, et en 1816, professeur titulaire ; avec des hommes tels que Baillot, Rod. Kreutzer et Habeneck aîné, joignant à des talents supérieurs un amour profond de l'art, les progrès furent rapides, et le nombre de violonistes de grand talent sortis de leurs mains est considérable.

Des circonstances particulières avaient singulièrement favorisé le succès de ces trois professeurs qui se complétaient l'un par l'autre ; virtuoses, d'un mérite exceptionnel, ils joignaient à leur talent d'exécutant celui plus rare encore de bons théoriciens, et Baillot, notamment, possédait les qualités voulues pour formuler les principes de l'école. Ayant reçu une éducation littéraire distinguée, dont il avait su largement profiter, doué d'une nature éminemment sympathique et joignant à ses grandes capacités artistiques une philosophie élevée, Baillot était appelé à fonder un monument digne du Conservatoire. La seconde édition de la méthode, qu'il fit paraître en 1834 sous le titre d'*École du violon,* est un chef-d'œuvre du genre. Citons ces quelques passages de la préface, qui renferment des conseils donnés avec un charme incomparable.

..... « Cependant l'art, dont les principes sont immuables, éprouve des changements que le temps amène dans les formes, et qui obligent à modifier ainsi qu'à étendre le mécanisme, esclave nécessaire de qui veut devenir maître absolu de son talent. Les découvertes qui paraissent d'abord peu importantes, finissent quelquefois par avoir les plus grands résultats ; une aiguille ne nous a-t-elle pas fait découvrir un nouveau monde ? La société, dit Pascal, est un homme qui apprend tou-

jours. — Gardons-nous donc de rester jamais dans l'étroit sentier de la routine, ouvrons à la nouvelle génération toutes les portes de l'avenir, ne refroidissons point son ardeur; mais ce serait la trahir que de ne pas l'avertir du danger des innovations précipitées; le temps seul nous apprend la juste valeur des choses nouvelles, c'est un maître infaillible pour qui sait écouter ses leçons. »

Et plus loin :

« Nous croyons avoir assez protesté contre tout système exclusif et contre toutes les espèces de querelles qui n'ont jamais rien prouvé, sinon que l'on a mal compris l'art pour lequel on se dispute; ainsi que nous l'avons déjà dit, l'harmonie ne doit pas être un sujet de discordes, il vaudrait mieux laisser à l'art quelques imperfections que de l'attaquer dans son principe et de méconnaître la grandeur de son but : accords divins qui réunissez les hommes de tous les pays, de toutes les croyances, de tous les partis, qu'avez-vous de commun avec les passions qui les divisent? »

La longue et honorable carrière de Baillot lui a permis d'exercer une influence heureuse, non-seulement sur l'étude du violon, mais encore sur l'ensemble de l'art tout entier : Habeneck, grand chef d'orchestre, était destiné à nous initier aux splendeurs de la belle école orchestrale allemande; Baillot, dans une sphère moins étendue, mais non moins élevée, nous initia aux charmes de la musique de chambre, et il acquit dans ce genre spécial une supériorité qui lui valut une réputation européenne. Son salon était le rendez-vous des illustrations de l'époque : tous les musiciens de mérite, qui visitèrent Paris de 1820 à 1842, et le nombre en est grand, furent les assidus de ces soi-

rées intimes, dont l'art, dans sa plus noble acception, faisait tous les frais.

Spohr, entre autres, dans son autobiographie, nous parle longuement de Baillot. Il était arrivé à Paris au commencement de l'hiver de 1821, et s'était trouvé entouré de nos violonistes les plus éminents, tels que les Lafont, les Kreutzer, les Baillot, les Fontaine, pour citer quelques-uns des plus remarquables. Il les entendit et les jugea tous : il est très-intéressant de lire ce qu'il dit de ces artistes ; son jugement, nous devons le dire de suite, surtout en ce qui touche Baillot, n'est pas toujours exact, et c'est sous toutes réserves que nous donnons ici quelques passages fidèlement traduits de son livre.

« Baillot, dans ce qui regarde la partie technique de son jeu, est presque aussi parfait que lui (Lafont), et la variété de son talent prouve qu'il n'a pas besoin d'avoir recours au charlatanisme pour parvenir.

« En dehors de ses propres compositions, il joue encore presque toutes les anciennes et les nouvelles. Il nous fit entendre ce soir-là un quintette de Boccherini, un quatuor de Haydn, un concerto, un air varié et un rondo de sa composition : il exécuta tous ces morceaux très-purement et avec l'expression qui est particulière à sa manière. Cette expression, toutefois, me parut plus affectée que naturelle. Son archet est souple et riche en nuances, mais pas aussi libre que celui de Lafont ; il en résulte qu'il n'a pas un aussi beau son que ce dernier, et que l'on entend un peu trop son *tiré* et son *poussé*. Ses compositions se distinguent de celles de presque tous les violonistes parisiens, par leur pureté correcte. En somme, on ne peut pas lui refuser une certaine originalité ; mais il y a dans son style quelque chose de maniéré, d'affecté et de vieillot, qui vous laisse la plupart du

temps froid. Tu sais qu'il joue souvent et avec plaisir les quintettes de Boccherini; j'étais curieux d'entendre exécuter par lui ces œuvres dont je connais à peu près une douzaine, et de juger si la manière dont il les interprète pouvait faire oublier la médiocrité de la composition. Mais, en l'entendant, je n'éprouvai pas une sensation moins désagréable que celle que m'avait déjà fait ressentir cette musique pleine de mélodies enfantines, et si maigre avec son harmonie presque toujours à trois parties; on comprend à peine comment un artiste si instruit que Baillot peut prendre assez d'empire sur lui-même pour jouer ces quintettes, qui ne tirent leur valeur que de l'époque et des circonstances dans lesquelles ils furent écrits. Quand on pense qu'à Paris on les écoute avec autant de plaisir que ceux de Haydn ou de Mozart, on ne peut s'empêcher de voir là une preuve que les Parisiens ne savent pas distinguer le bon du mauvais, et que leur éducation artistique est restée, au moins, de cinquante ans en arrière[1]. »

Voilà ce qu'écrivait en 1821 l'un des plus grands compositeurs de l'Allemagne, et nous pouvons ajouter, l'un des plus respectables et des plus justement honorés! Qu'en conclure? Nous n'hésitons pas à le dire, Spohr se trompait. En ce qui touche Boccherini, voilà plus de cinquante ans que les lignes qui précèdent sont écrites, et nos amateurs de musique de chambre continuent à écouter avec plaisir, souvent même avec admiration, cette musique quelquefois enfantine et peu compliquée dans ses combinaisons harmoniques, il est vrai, mais tendre et touchante, et qui tire son charme, précisément, de la naïveté avec laquelle elle

1. *Spohr selbstbiographie*, 2 vol. in-8°, cassel und Gœttingen. Georg H. Wigand. 1860, vol. II, pages 136 à 139.

doit être dite. Quand nous entendons aujourd'hui ces quintettes joués par quelque violoniste ayant conservé la tradition de Baillot[1], qui y excellait, nous éprouvons une jouissance réelle, nous sommes émus et le but est atteint! L'éducation musicale n'a pas affaire à cela. « Le cœur, disait Baïllot à ses élèves, est le plus grand des maîtres de musique[2]. » Contentons-nous donc de juger la musique de Boccherini par le cœur, dussions-nous passer pour les musiciens les plus ignorants du monde! Il faut reconnaître, toutefois, que la musique de Boccherini est peu jouée et pour ainsi dire ignorée en Allemagne; c'est un fait regrettable et qui depuis bien longtemps déjà a été signalé par la saine critique allemande elle-même. Lorsque Boccherini mourut en 1805, ce fut un événement dans le monde de l'art; la *Gazette musicale* de Leipzig, l'organe le plus autorisé du temps et celui où se rencontre la critique la plus juste, publia sur le grand maître un article nécrologique qui se terminait ainsi : « La France, sans vouloir en faire l'égal de Haydn, le tient en très-haute estime; l'Allemagne, dans sa prédilection présente pour tout ce qui est plus difficile, plus savant, plus compliqué, paraît le connaître encore trop peu; mais lorsqu'on le connaît et que l'on sait apprécier et comprendre la partie mélodique de ses œuvres, on l'aime et on le tient en honneur[3]. »

L'opinion de Spohr sur le talent de Baillot comme virtuose nous surprend peut-être encore plus que celle qu'il émet sur Boccherini. Comment un musicien aussi habile dans toutes les

1. Citons M. Sauzay, gendre de Baillot, et aujourd'hui l'un des quatre professeurs de violon au Conservatoire de Paris.

2. *Introduction à l'art du violon*, 1834.

3. (*Allgemeine musikalische zeitung*, Leipzig, août 1805, p. 756.

parties de l'art a-t-il pu trouver le style de Baillot maniéré, affecté, vieux et laissant l'auditoire froid[1] ?

Du reste, Spohr ne fut pas la seule célébrité de l'Allemagne qui ait entendu Baillot. Lorsque dix années plus tard Mendelssohn-Bartholdy vint à Paris, il fut accueilli par tous nos artistes avec un empressement qui ne se démentit pas un instant, et Baillot fut un des premiers à rendre hommage à son génie en lui ouvrant à deux battants la porte de sa classe et de son salon. Nous allons donner, comme nous l'avons fait pour Spohr, la traduction des passages de la correspondance de Mendelssohn où il parle de notre artiste ; on sera frappé de la différence entre les deux opinions :

Paris, 20 décembre 1831.

..... « Il (Baillot) joue d'une manière admirable : il avait invité une société très-musicale de dames attentives et d'hommes enthousiastes. Il commença par jouer un quintette de Boccherini, *une perruque, mais avec un tout aimable vieux monsieur dessous*[2] ; après cela, il mit sur le pupitre mon quartetto ES dur. L'ensemble de sa manière avait quelque chose de si merveilleu-

1. Deux années avant que Spohr n'écrivît les lignes que nous venons de citer, voici comment s'exprimait sur Baillot, Sievers, l'un des critiques allemands les plus compétents, alors correspondant de la *Gazette musicale* de Leipzig à Paris : « Avril 1819. Baillot a joué un nouveau concerto de lui au concert des frères Bender. Je ne puis pas encourir le soupçon d'être le défenseur de la brillante école française (der Franzœsischen witzigen Schule) tant dans la composition que dans l'exécution ; cependant la vérité m'ordonne d'autant plus de constater que jamais de ma vie je n'ai non-seulement entendu, mais encore cru possible une virtuosité plus complète, plus hardie et en même temps plus sage que celle déployée par Baillot dans l'exécution de ce concerto. »

2. « Eine Perrücke, aber mit einem ganz liebensvürdigen alten Herrn darunter. » (*Correspondance de Mendelssohn*, tome Ier, p. 292.)

sement gracieux que j'eus doublement à m'en réjouir, surtout parce que, étant naturellement d'un abord un peu froid, il paraissait encore affecté par la perte de ses emplois[1]. »

Plus loin, dans une lettre écrite le 13 février suivant (1832), il vient d'assister à la répétition de sa symphonie en *la* par l'orchestre du Conservatoire.

..... « Après la répétition, Baillot joua mon octett dans sa classe. S'il y a au monde un homme qui puisse le jouer, c'est lui : il se montra plus admirable que je ne l'avais encore jamais entendu; il en fut de même de Urhan, Norblin et des autres, qui tous firent assaut de vigueur et de talent. »

Nous sommes heureux, après le jugement de Spohr, de pouvoir donner celui de Mendelsshon, qui rend à notre grand et aimé professeur ce qui lui est dû ; il y a bien en commençant un léger persiflage à l'intention de Boccherini, mais il est si spirituellement exprimé qu'il peut passer pour un compliment.

Terminons ce que nous avons à dire sur Baillot en citant l'opinion d'un des hommes les plus compétents en musique, Fetis, qui l'avait connu et entendu pendant de longues années[2] :

« Baillot, considéré comme un exécutant de solos, était sans doute un grand violoniste; mais sa supériorité sous le rapport du mécanisme, le plus savant qu'il y eût en Europe, était une qualité qui ne pouvait être appréciée que par un petit nombre de connaisseurs. D'ailleurs, ces connaisseurs et les amateurs les plus enthousiastes de son talent ne savaient pas qu'il y avait en lui un autre talent plus grand encore, talent rare, unique dirai-je, qui lui faisait prendre autant de manières qu'il y avait de styles

1. La chapelle du roi dont Baillot faisait partie avait été dissoute à la suite de la révolution de 1830.

2. Fetis, *Biographie des musiciens.*

dans la musique qu'il exécutait. Le temps, loin d'affaiblir cette faculté si rare ou plutôt unique, ne fit que la développer en Baillot, et sa sensibilité musicale semble avoir acquis chaque jour plus d'énergie. *Baillot dans le quatuor était plus qu'un grand violoniste, il était poëte.* »

Depuis la mort de cet homme éminent, arrivée en 1842, l'école de violon du Conservatoire de Paris n'a pas dégénéré, les professeurs qui sont aujourd'hui chargés de continuer la bonne tradition sont en tous points dignes de leurs devanciers et obtiennent des résultats qui font honneur à leur talent de virtuoses et de professeurs. Les brillants concours de fin d'année où vingt concurrents environ viennent se disputer les récompenses accordées par le jury en sont une preuve incontestable. Nous n'avons donc qu'à persévérer dans la voie si bien tracée, mais surtout ne pas trop nous laisser endormir sur cette satisfaction de nous-mêmes à laquelle nous sommes assez enclins : nous avons à lutter contre des écoles nombreuses et redoutables; notre persévérance dans les saines doctrines et notre travail pourront seuls nous maintenir au rang distingué que nous avons conquis.

Nous pensons avoir résumé clairement, dans ce qui précède, l'historique de notre école de violon française. Le chapitre xv, consacré spécialement à la notice biographique de ceux de nos violonistes qui se sont distingués dans leur art, complétera dans beaucoup de détails ce que nous n'avons pu qu'ébaucher en si peu de pages.

CHAPITRE XIII

LISTE GÉNÉRALE DES VIOLONISTES ITALIENS DEPUIS L'ORIGINE JUSQU'A PAGANINI.

ALBERTI (JOSEFO-MATEO). — Né à Bologne en 1685. Violoniste-compositeur. Fut premier violon à l'église Sainte-Petrone, à Bologne.

ALBERTI (PIETRO). — Violoniste, contemporain du précédent : il faisait partie de la musique du prince de Carignan, frère du duc de Savoie Victor-Amédée II. Il vint à Paris avec ce prince en 1697 pour le mariage de la duchesse Marie-Adélaïde de Savoie avec le duc de Bourgogne. Il y eut alors un concert à Versailles, où Alberti joua devant Louis XIV.

ALBINONI (TOMASO). — Né à Venise dans la seconde moitié du XVIIe siècle. A beaucoup composé pour le théâtre, de 1694 à 1741. Violoniste distingué, ses compositions en musique instrumentale sont nombreuses et estimées.

BARBELLA (EMANUELE). — Né à Naples. Élève de Pascalino Bini. Mort dans la même ville en 1773. Burney a donné de lui une charmante pièce en double corde qui est intitulée : *Tinna nonna per prender sonno*[1].

1. Burney, *A general history of music*, tome III.

Bassani (Giambatista). — Né à Padoue vers 1657; mort à Ferrare en 1716. Compositeur de grand talent, grand violoniste. Ses ouvrages ont été publiés de 1680 à 1710; ils se composent de six opéras et trente-six œuvres de musique religieuse et instrumentale. Bassani fut un des plus grands musiciens de son temps. Il passe pour le maître de Corelli sur le violon, ce qui nous paraît peu probable, car il était plus jeune de quatre années.

Bini (Pasqualino). — Né à Pesaro en 1720; un des meilleurs élèves de Tartini. Le cardinal Olivieri le fit venir à Rome, où il fit grande sensation.

Burney raconte, dans son *Histoire de la musique*[1], qu'un Anglais nommé M. Wiseman ayant voulu prendre des leçons de Tartini, celui-ci, qui ne put accéder à son désir, lui indiqua Bini en lui disant: « Io lo mando a un mio scolaro che suona piu di me, e me ne glorio per essere un angelo di costume e religione. » Vers 1757. Bini vint à Stuttgard, où il fut maître de chapelle du duc de Wurtemberg. L'époque exacte de sa mort n'est pas connue.

Bitti (Martinello). — Violoniste-compositeur, faisait partie de la musique du grand-duc de Toscane. Il habitait Florence en 1714.

Bonporti (Francesco-Antonio). — Né à Trente, en 1660. Amateur de musique et conseiller aulique de l'empereur d'Autriche. A beaucoup composé pour le violon; sa première œuvre de sonates pour deux violons et basse a paru en 1696, in-4°, à Venise. Il est plus connu comme compositeur que comme exécutant.

Bruni (Antonio-Bartolomeo). — Né en Piémont en 1759,

1. Tome III, page 562.

élève de Pugnani. Il vint s'établir en France à l'âge de vingt-deux ans, et fut engagé comme violoniste à la Comédie italienne, puis nommé chef d'orchestre au théâtre de Monsieur, lors de sa création en 1789. Plus tard il fut mis à la tête de celui de l'Opéra-Comique, et, en 1801, il eut la direction du théâtre des Bouffes. Il quitta la France en 1820 et mourut à Cuneo en 1823. Bruni a composé plusieurs opéras-comiques, de la musique de chambre, et il a écrit pour l'alto.

Cambini (Giovanni-Josefo). — Né à Livourne le 13 février 1746, mort à Paris (?) vers 1825. Bon violoniste, connu surtout comme compositeur de musique de chambre très-fécond. Nous en parlerons avec détail dans notre troisième volume.

Canavasso (Giuseppe). — Né en Piémont vers 1710; violoniste distingué. Il vint s'établir à Paris en 1735 avec son frère Alessandro qui était très-bon violoniste. Il a composé pour le violon quelques sonates gravées à Paris.

Capuzzi (Josefo-Antonio). — Né à Brescia en 1740. Élève de Nazari, l'un des meilleurs élèves de Tartini. Professeur de violon à l'Institut musical de Bergame, et chef d'orchestre de la chapelle de Sainte-Marie-Majeure; compositeur. Mort à Bergame en 1818.

Carbonelli (Stefano). — Élève de Corelli. Il vint habiter Londres en 1720 et remplit les fonctions de chef d'orchestre à l'Opéra. Son petit-fils, portant aussi le nom de Carbonelli, se livra à la musique; ses compositions eurent du succès en Angleterre. Les deux Carbonelli s'établirent négociants en vins à Londres et y firent fortune. S. Carbonelli est mort en 1772.

Carminati. — Violoniste italien établi à Lyon vers le milieu du xviii[e] siècle, qui se fit entendre à Paris au concert spirituel en 1753 avec succès. Voici ce qu'en dit le *Mercure :* « Le diman-

che 8 avril, jour de la Passion, M. Carminati, Vénitien, établi à Lyon, joua un concerto de violon de sa composition. Les connaisseurs l'ont fort goûté, et le public a trouvé son jeu fort précis et fort sage. » (*Mercure,* juin 1753, page 163.)

Castrovillari (le P. cordelier). — Violoniste de talent qui vivait à Padoue en 1650. Il a écrit pour son instrument.

Castrucci (Pietro). — Né à Rome en 1690; élève de Corelli. Il vint s'établir en Angleterre en 1715, et mourut à Londres en 1769. Il fut premier violon solo au théâtre de Haendel.

Chabran ou Chiabran (Francesco). — Neveu et élève de J.-B. Somis; né en Piémont en 1728. Il fut reçu dans la musique du roi de Sardaigne en 1747; se fit entendre à Paris au concert spirituel en 1751[1], et obtint les plus brillants succès. Voici comment le *Mercure* s'exprime à ce sujet :

« Les applaudissements qu'il reçut la première et la seconde fois qu'il parut ont été poussés dans la suite jusqu'à une espèce d'enthousiasme. L'exécution la plus aisée et la plus brillante, une légèreté, une justesse, une précision étonnante... L'agrément de la musique qu'il joue et dont il est l'auteur ajoute un charme à son exécution. » Chiabran a dû faire imprimer à Paris trois œuvres de sonates de violon et une œuvre de concerto.

Ciampi (Francesco). — Né à Massa di Sorrento, dans le royaume de Naples, en 1704. Violoniste très-habile, n'a laissé en fait de composition musicale que des opéras qui ont été représentés à Venise de 1729 à 1761.

Ciampi (Legrenzo-Vincenzo). — Né près de Plaisance en 1719. A composé plusieurs opéras dont le succès fut très-grand à l'époque où ils parurent; il a aussi publié six trios pour deux

1. *Mercure galant* de mai 1751, page 188.



violons et basse op. 1 et 2. Nous n'avons pu acquérir la preuve certaine qu'il fut violoniste.

CONFORTI (ANTONIO). — Né en Piémont en 1743. Violoniste de grand talent, établi à Vienne en Autriche en 1772.

CONTI (GIACOMO). — Violoniste-compositeur. Mort en 1804 à Vienne, où il exerçait les fonctions de chef d'orchestre de l'Opéra italien, depuis 1793.

Il avait résidé à Saint-Pétersbourg en 1790, en qualité de premier violon de la chapelle de l'impératrice de Russie.

CORELLI (ARCANGELO). — Né en 1653, à Fusignano, près d'Imola, sur le territoire de Bologne. Mort à Rome le 18 janvier 1713.

Nous avons donné sur ce grand artiste et sur ses œuvres[1] des détails auxquels nous renvoyons le lecteur afin de ne pas nous répéter ici.

CORTELLINI (CAMILLO). — Violoniste de talent et compositeur, vivait au commencement du XVIIe siècle.

COSIMO (NICOLO). — Habile violoniste-compositeur, né à Rome dans la seconde moitié du XVIIe siècle. Il se rendit à Londres en 1702, et peu de temps après il retourna en Italie, où il est mort jeune. Cosimo a publié douze soli pour le violon, dédiés au duc de Bedford : cette œuvre est remarquable pour le temps où elle a été écrite.

COSTA (GIACOMO). — Fétis, dans sa biographie de Paganini, le cite comme ayant été le maître de ce dernier sur le violon. Toutefois il ne mentionne même pas son nom dans la *Biographie des musiciens*.

DEMACHI (JOSEFO). — Né vers 1740 à Alexandrie de la Paille ;

1. Page 111 et suivantes du présent volume.

il s'établit à Genève en 1771. Il a composé et publié dix-sept œuvres imprimées à Paris et à Lyon. Ses duos pour violon et alto op. 1, et pour deux violons op. 7, ont eu du succès lorsqu'ils parurent.

Farina (Carlo). — Violoniste distingué, né à Mantoue dans la seconde moitié du XVI[e] siècle; il fut engagé en 1626 au service de l'Électeur de Saxe. A publié à Dresde, en 1628, un recueil de sonates pour le violon.

Ferrari (Domenico). — Né à Plaisance vers 1725; l'un des meilleurs élèves de Tartini. Se fit entendre à Paris en 1754 au concert spirituel, où il eut de grands succès[1]. Il entra vers 1758 au service du duc de Wurtemberg, y resta plusieurs années et revint à Paris, où il est mort en 1780.

Festa (Josefo-Maria). — Né en 1771, à Trani, dans le royaume de Naples. Violoniste remarquable, élève de Giardini et de Lolli. Il habita Paris dans le courant de l'année 1812 et s'y fit une belle réputation comme exécutant le quatuor.

Il fut nommé chef d'orchestre du théâtre de Naples en 1816, et il est mort dans cette ville le 7 avril 1839.

J.-M. Festa a laissé plusieurs œuvres de duos et quatuors pour violon, qui ont été publiés chez Girard à Naples.

Fiorillo (Federico). — Né à Brunswick en 1753, où son père Ignace Fiorillo, compositeur distingué, était maître de chapelle. Lui-même, violoniste très-habile, se fit entendre en Pologne

1. « 31 mars, M. Domenico Ferrari joua un concerto de violon de sa composition. Ce virtuose italien a des grâces infinies, un sçavoir, une sagesse au-dessus de tout éloge; son jeu est la perfection même. Paris a pensé comme tout le reste de l'Europe sur cet homme célèbre. » (*Mercure*, mai 1754, page 182 à 187.)

en 1780, fut ensuite chef d'orchestre au théâtre de Riga, et vint à Paris en 1785, où il joua avec grand succès.

Fiorillo quitta Paris en 1788 pour se rendre en Angleterre, où il est mort à Londres en 1825.

Parmi ses nombreuses compositions pour le violon se trouvent trente-six caprices ou études qui sont restées au répertoire de toutes les bonnes écoles de violon.

GALEAZI (FRANCESCO). — Violoniste de talent, né à Turin en 1738. Il est surtout connu par un ouvrage en deux volumes, qu'il publia à Rome en 1791, sous le titre de : *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino,* etc.

GEMINIANI (FRANCESCO). — Né à Lucques vers 1680. Fit ses études musicales sous Scarlatti. Il fut d'abord élève pour le violon de Carlo Ambrosio Lunati, surnommé *il gobbo;* puis passa dans l'école de Corelli et devint un violoniste de grand mérite. Il se rendit en 1714, à Londres, où il rencontra l'accueil que méritait son talent. Geminiani est venu à Paris à différentes époques, et y eut beaucoup de succès; il a publié dans cette ville plusieurs de ses œuvres. Il mourut à Dublin en 1762. Outre ses compositions musicales, Geminiani a publié plusieurs ouvrages didactiques sur la musique et entre autres : *L'art de jouer du violon* (the Art of playing the violin), bon traité élémentaire.

GIARDINI (FELICE). — Né à Turin en 1716, mort à Moscou en 1796. Violoniste, compositeur, élève de Somis. Il se rendit à Londres en 1744, vint à Paris en 1748, et y séjourna quelques mois. Il retourna ensuite à Londres, où il se fit une brillante réputation.

En 1784, Giardini alla se fixer à Naples et quelques années après il fit un voyage en Russie, où il séjourna et termina sa carrière.

GIORGIS (GIUSEPPE). — Né à Turin en 1777, se fit entendre à Paris en 1807 avec grand succès. Il fit partie de la musique du roi de Westphalie, et vint se fixer à Paris en 1820. Il était violon à l'Opéra-Comique.

GIORNOWICKI (JEAN-MANE, connu sous le nom de JARNOWICK). — Né à Palerme en 1745. Élève de Lolli. Il arriva à Paris vers 1770, et y resta jusqu'en 1779; joua souvent au concert spirituel et se fit une grande réputation. Après avoir quitté Paris, il voyagea dans toute l'Europe et vint à Londres en 1792. Il quitta cette ville en 1796, et, après de nouvelles pérégrinations, il mourut subitement à Saint-Pétersbourg le 21 novembre 1804.

Giornowicki fut le précurseur de Viotti, dans l'école moderne; mais il fut vite distancé par ce dernier. Il a laissé de nombreuses compositions pour son instrument et pour la chambre.

GUERINI (FRANCESCO). — Né à Naples vers 1715. Il fut au service du prince d'Orange à La Haye, de 1740 à 1760, et alla ensuite se fixer à Londres, où il est mort.

LAURENTI (BARTOLOMEO - GERONIMO). — Né à Bologne en 1644; mort dans cette ville en 1726. Violoniste de grand talent, compositeur.

LOCATELLI (PIETRO). — Né à Bergame en 1693. Il travailla le violon sous Corelli à Rome, et se fixa à Amsterdam jusqu'à sa mort en 1764.

Locatelli est un des violonistes qui ont le plus contribué aux progrès du mécanisme de son instrument. Il a beaucoup composé, et certaines de ses productions sont encore étudiées aujourd'hui par les violonistes. On peut citer *le Labyrinthe,* bien nommé à cause de sa difficulté, et dont Woldemar et J.-B. Cartier ont développé plus tard les abréviations, pour le rendre plus accessible aux exécutants.

L'œuvre 9, intitulée *l'Arte di nuova modulazione,* contient des effets nouveaux pour le temps où ils ont été écrits, et dont nos plus grands violonistes modernes ont largement profité.

La musique de Locatelli est bien écrite et pleine de traits élégants et gracieux. Son œuvre 10, intitulée *Contrasto harmonico,* passe parmi les connaisseurs comme un chef-d'œuvre de bonne harmonie.

Lolli (Antonio). — Né à Bergame en 1733, mort en Sicile en 1802.

Il entra en 1762 au service du duc de Wurtemberg, à Stuttgard, où il resta pendant onze années. Vers la fin de 1773, il se rendit à Saint-Pétersbourg et Catherine II lui accorda une protection généreuse et le nomma maître de ses concerts. Sa santé ne lui permit pas de rester longtemps en Russie et il vint à Paris en 1779, où il se fit entendre au concert spirituel. De Paris il se rendit en Espagne, puis à Londres en 1785; on le trouve à Palerme en 1793, à Naples en 1796. Lolli était un violoniste très-habile, mais son talent se ressentait de son caractère, qui était versatile et d'une originalité frisant la folie.

Madonis (Giovanni). — Né à la fin du xvii[e] siècle; l'époque de sa mort est ignorée. Il se fit entendre à Paris au concert spirituel le 1[er] mai 1729, et fut nommé violon ordinaire de la musique du roi. En 1731, il alla à Saint-Pétersbourg, où il séjourna longtemps.

Madonis était un violoniste distingué; il a composé quelques œuvres qui ont été gravées à Paris.

Manfredi (Filippo). — Né à Lucques vers 1738, élève de Tartini, compatriote et ami intime de Boccherini; ces deux artistes vinrent à Paris en 1771. Manfredi exécuta alors les trios et les quatuors de Boccherini avec un grand succès. Arrivé en

Espagne avec son ami, il fut nommé premier violon de la musique de l'infant don Louis, frère de Charles II. Il mourut à Madrid en 1780.

MASCITI (MICHAELO). — Né à Naples à la fin du XVII[e] siècle. Il a vécu à Paris, où il fut engagé au service du duc d'Orléans, régent. Il est mort dans cette ville en 1750. Masciti a laissé plusieurs compositions en musique de chambre.

MATTHEIS (NICOLO). — Violoniste italien qui vint s'établir en Angleterre en 1672 et acquit une grande réputation comme soliste et comme professeur. R. North, dans ses mémoires, en fait un éloge pompeux; Pepys, dans son journal de musique, dit de lui :

Novemb. 19, 1674. « Y heard that stupendous violin sig. Nicholao... he had a stroak so sweet, and made it speak like the voice of a man, and when he pleas'd like a consort of several instruments. He did wonders upon a note, and was an excellent composer. »

Mattheis eut un fils portant comme lui le nom de Nicolo. Il s'établit à Shrewsbury, en Angleterre, et y mourut en 1749.

Les deux Mattheis ont composé pour le violon.

MESTRINO (NICOLO). — Né à Milan en 1748. Il fut au service du prince Esterhazy en Hongrie, ensuite à celui du comte Ladislas Erdody, qui mourut en 1786. C'est alors que Mestrino vint à Paris et se fit entendre avec succès au concert spirituel le 17 septembre de la même année.

Lorsque Viotti fonda l'Opéra italien à Paris en 1789, il choisit Mestrino pour chef d'orchestre. Mestrino est mort à Paris en 1790.

MICHEL. — Nous lisons dans *le Siècle littéraire de Louis XV*, page 30 (Amsterdam et Paris, 1753) : « M. Michel, Napolitain,

auteur encore vivant, mit au jour, à peu près dans le même temps que Senaillé, huit livres de sonates dans le goût français qui plurent beaucoup. »

C'est tout ce que nous savons de cet artiste.

Miroglio (Pietro). — Naquit à Paris en 1750 où son père, lui-même violoniste habile, était établi comme marchand de musique.

Montanari (Francesco). — Né à Padoue à la fin du xvii[e] siècle. Il vécut à Rome, où il était violon solo à la basilique du Vatican. Il est mort en 1730.

Moriani (Giuseppe). — Né à Livourne en 1752, commença l'étude du violon avec Cambini, et devint ensuite élève de Nardini : violoniste très-distingué. Il était chef d'orchestre du théâtre de Livourne en 1812.

Nardini (Pietro). — Né en Toscane en 1722, élève de Tartini. En 1753, il se rendit à Stuttgard, où le duc de Wurtemberg l'engagea comme maître de chapelle, et où il resta quinze ans. Retourné à Livourne en 1767, il alla voir son vieux maître Tartini à Padoue lorsque celui-ci touchait à la fin de sa carrière, et lui donna des soins touchants pendant sa dernière maladie.

En 1770, le grand-duc de Toscane l'engagea comme directeur de sa musique. Il est mort à Florence en 1793.

Nardini était une des célébrités de son temps. Il possédait un son d'une suavité remarquable et brillait surtout dans les adagios brodés ; ses compositions sont encore estimées aujourd'hui, et cultivées par les artistes sérieux.

Noferi (Giambatista). — Né en Italie dans la première moitié du xviii[e] siècle. Violoniste distingué.

Olivieri (A.). — Né à Turin en 1763. Élève de Pugnani, violoniste distingué qui habita successivement Turin, Paris,

et Lisbonne. Il a publié à Paris de la musique pour son instrument.

Paganini (Nicolo). — Né à Gênes le 18 février 1784. Son père était courtier-facteur dans cette ville.

Le jeune Nicolo montra dès sa plus tendre jeunesse des dispositions merveilleuses pour le violon; à l'âge de six ans, il se faisait déjà entendre avec succès. Son premier maître fut un violoniste peu habile nommé Jean Servetto, auquel succéda bientôt Giacomo Costa, artiste distingué. A neuf ans, il joua pour la première fois dans un concert public à Gênes et obtint un succès d'enthousiasme. A peu près à cette époque, son père le conduisit chez Alex. Rolla, l'un des plus grands violonistes-compositeurs de toute l'Italie, avec lequel il paraît avoir étudié pendant quelques mois.

En 1797, Paganini commença son premier voyage artistique avec son père, qui était pour lui d'une sévérité excessive, et brutal à l'excès; mais deux ans après, il s'affranchit de ce rude esclavage et se mit à voyager seul. Alors commença pour lui la carrière la plus aventureuse et la plus agitée qu'il ait peut-être été donné à un artiste de parcourir.

Doué d'une nature ardente et passionnée, il se livra sans frein à tous les écarts de la jeunesse; mais au milieu de tous ces excès, un travail incessant et habilement compris l'avait rendu l'instrumentiste le plus merveilleux des temps modernes. Toujours mystérieux, disparaissant tout à coup pendant plusieurs années, puis reparaissant avec plus d'éclat que jamais, il offrit aux contemporains l'image la plus fantastique que l'imagination puisse rêver.

Ce fut le 9 mars 1831 que Paganini donna son premier concert à Paris, dans la salle de l'Opéra; l'émotion qu'il produisit tint du délire.



En 1836, il participa à Paris à la fondation d'un casino destiné d'abord au jeu, mais qui fut converti en salle de concert, par suite d'un refus de l'autorité. Cette entreprise n'eut pas de suite.

Atteint déjà à cette époque de la maladie cruelle (une phthysie laryngée) qui devait, peu d'années après, le conduire au tombeau, les dernières années de sa vie se passèrent entre la France et Gênes. Le climat de Marseille lui avait été recommandé par les médecins; mais il quitta bientôt cette ville pour retourner dans sa ville natale, où après de longues souffrances, il expira le 27 mai 1840, à l'âge de cinquante-six ans. (Portrait Pl. LXX.)

De toute la musique publiée sous le nom de Paganini, trois œuvres seulement sont authentiques :

1° *Ventiquattro capricci per violino solo, dedicati agli artisti,* op. 1er.

2° *Sei sonate per violino e chitarra, dedicati al signor delle Piane,* op. 2me.

3° *Sei sonate per violino e chittarra dedicati alla Ragazza Eleonora,* op. 3me.

Toutes les autres œuvres publiées sous son nom, y compris les deux quatuors, op. 4me et 5me, sont apocryphes.

Le caractère de Paganini a été jugé avec un partialité qui tient de la malveillance : tous les vices lui ont été attribués. On a prétendu même que, condamné à la prison pour crime, il fut incarcéré pendant plusieurs années; il s'est justifié lui-même de cette calomnie.

On a fait de lui un avare de premier ordre, et cependant plusieurs actes de libéralité prouvent qu'à l'occasion il savait être généreux. Nous commencerons par citer à ce sujet une anecdote inédite et dont nous garantissons l'entière authenticité.

Un jour de l'année 1836, Paganini se présente chez J.-B Vuillaume, rue Croix-des-Petits-Champs, son étui de violon à la main. Le fameux Guarnerius, qui depuis tant d'années faisait les délices de l'Europe sous les doigts merveilleux de son maître, avait été frappé d'une maladie subite : il ne parlait plus! Ces sons tendres et puissants avaient fait place à un bruit sourd et confus. Quelle cause inconnue avait opéré ce changement? il s'agissait d'éclaircir le mystère.

Vuillaume, après un examen minutieux, ne découvrant aucune cause apparente, déclara que le mal était à l'intérieur et qu'il fallait détabler le violon pour y porter remède : le détabler, c'est-à-dire, en propres termes, lui ouvrir le ventre; Paganini frémit : après une longue hésitation, il fallut se rendre; mais l'artiste posa comme condition expresse que l'opération aurait lieu chez lui.

Voilà donc Vuillaume qui, le lendemain, se rend aux Néo-Thermes, rue de la Victoire, muni des instruments nécessaires.

Il entre, le violon lui est livré. Paganini, tremblant d'émotion, va s'asseoir à l'extrémité de la chambre; il saisit une de ses grandes jambes dans ses mains croisées; son genou lui touche le menton, il fixe fiévreusement l'opérateur.

Détabler un instrument, en termes du métier, consiste à introduire un ciseau entre la table et les éclisses, et arriver à une séparation complète par des pesées successives de la main, qui, au fur et à mesure qu'elles se produisent, sont accompagnées d'un craquement sec, vraiment terrifiant pour le spectateur intéressé. Il faut une habileté consommée pour mener à bien cette opération simple en apparence : une fausse manœuvre peut causer un malheur irréparable.

Vuillaume saisit l'outil et l'introduit résolûment dans les

flancs du magnifique violon. Le craquement se fait entendre : Paganini bondit sur sa chaise ! Chaque pesée de la main amène un mouvement convulsif du malheureux artiste ; c'est dans sa chair vive que s'enfonce le ciseau fatal !

Les pesées se succèdent ; enfin un bruit strident se fait entendre, la table se sépare des éclisses, l'opération a réussi à souhait.

Après examen, une réparation intérieure fut jugée indispensable, et il fallut bien consentir à se séparer du compagnon fidèle.

Tout fut bientôt remis en bon état, et l'instrument rendu à son illustre propriétaire, qui, à sa grande joie, retrouva son Guarnerius des beaux jours[1].

Peu après, Vuillaume alla voir Paganini : « Tout va bien, lui dit ce dernier, la guérison est complète. » Et, se dirigeant vers son bureau, il en tira une très-belle boîte en or enrichie de pierres fines qu'il offrit au luthier en lui disant : « J'en ai fait faire deux semblables : l'une pour le médecin de mon corps, l'autre pour celui de mon violon. Ma reconnaissance est égale, le souvenir sera le même. »

Vuillaume, très-heureux de ce présent magnifique, revient

1. Vuillaume, à peine le violon dans les mains, en prit une copie exacte : volute, tables, voûtes, contours, épaisseurs, éclisses, ouïes, vernis, tout fut imité avec une perfection rare.

Lorsque ce chef-d'œuvre fut terminé, il le présenta à Paganini ; ce dernier, à la vue du Sosie si complet de son instrument préféré, resta un instant pensif, et, après l'avoir essayé, dit à Vuillaume : C'est merveilleux ! Voulez-vous me le vendre ? Le marché fut conclu au prix de 500 francs.

Paganini, à sa mort, a légué ce violon à son élève Camillo Sivori, et depuis lors l'éminent artiste n'en a plus joué d'autre. Dernièrement encore, on le félicitait au sortir d'un concert, en lui demandant quel était l'instrument merveilleux sur lequel il s'était fait entendre. — « Toujours le même ! Toujours mon Vuillaume ! »



chez lui et s'empresse de raconter son aventure à quelques personnes qui se trouvaient là : « Comment, lui dit l'une d'elles, vous avez la naïveté de vous réjouir d'un cadeau de Paganini? Vous ignorez donc que c'est un ladre et un avare qui n'a jamais rien donné? Cette boîte, soyez-en certain, n'est pas en or, et les pierres sont fausses. »

Notre grand luthier, qui n'était pas homme à se payer de mots, se rend sans plus tarder chez un bijoutier du Palais-Royal et lui soumet l'objet en question, qui fut bel et bien estimé de 15 à 1,800 francs.

Une autre preuve bien connue et autrement importante de la générosité de Paganini est le cadeau princier de 20,000 francs qu'il fit à Berlioz, à la suite d'un concert que celui-ci donna dans la salle du Conservatoire de Paris, le 16 décembre 1838, en reconnaissance du plaisir qu'il avait éprouvé à entendre les symphonies du maître, *la Fantastique* et *Harold*[1].

Paganini a disparu, et, avec lui, un génie instrumental qui n'a pas eu de précédent, et qui, dans son genre, n'aura pas de successeur.

Parravicini (La). — Née à Turin en 1769, fille de la chanteuse Isabella Gandini : élève de Viotti. Elle se fit entendre avec grand succès à Paris en 1797 et en 1801. La Parravicini jouait avec une perfection remarquable la musique de Viotti.

Piani, dit Desplanes (Giovanni-Antonio). — Nous lisons à ce nom dans la *Biographie des musiciens* de Fétis : « Habile violoniste, né à Naples vers la fin du xvie siècle; vint en France en 1704, et s'attacha au comte de Toulouse. Il fut le maître de Senaillé. On a de lui une œuvre de sonates pour le violon qui a

1. *Mémoires de Berlioz*, page 215. Paris, Michel Lévy frères, 1870.

été gravée à Paris. J'ai lu quelque part que Desplanes, étant retourné en Italie et, s'étant fixé à Venise, fut condamné à avoir le poing coupé pour avoir fait de fausses signatures. »

Fétis a probablement tiré cette anecdote du *Mercure de France* de juin 1738, page 1115, où elle est racontée tout au long; mais il est fâcheux qu'il n'ait pas également lu l'article du même journal qui parut dans le numéro du mois d'août suivant, page 1737. Il est conçu en ces termes :

... « Nous saisissons cette occasion avec joie pour avertir d'une négligence de notre part, et d'une grande imprudence de la part de l'auteur des premiers mémoires dans l'article inséré à la page 1115 du *Mercure* (juin 1738), au sujet d'un célèbre musicien contre lequel on a avancé un fait qui se trouve faux, selon le témoignage de gens d'honneur qui nous l'ont assuré. »

Voici, d'un autre côté, ce que dit dom Caffiaux dans son *Histoire de la Musique,* tome II (page 216 verso), en parlant de Piani Desplanes :

« Je me souviens d'avoir lu dans un journal qu'il étoit arrivé une catastrophe assés funeste à ce musicien, sçavoir qu'étant à Venise, il fut accusé d'avoir contrefait quelques signatures, et condamné à avoir le poing coupé! Mais l'auteur du même journal déclare en un autre endroit que le fait énoncé ne s'est pas trouvé vrai, et qu'il avoit été lui-même mal informé. La justice et l'équité demandent que j'avertisse ici le public de cette rétractation, de peur que ceux qui tomberoient sur le premier article du journal sans lire le second qui le rectifie, ne portent un jugement peu favorable à la mémoire du musicien et déshonorant pour sa famille. Sur un point aussi délicat, on ne peut avoir trop d'exactitude. »

Nous avons cru de notre devoir d'insister sur cette particularité de la biographie de Piani Desplanes. Personne ne lit aujour-

d'hui le *Mercure de France*, excepté ceux qui s'occupent de recherches historiques; l'*Histoire de la Musique* de dom Caffiaux est restée manuscrite à un seul exemplaire[1], et le nom même de l'auteur est ignoré du plus grand nombre; la biographie des musiciens de Fétis est au contraire très-répandue, et il nous a paru utile de ne pas laisser subsister une telle imputation sur la mémoire d'un brave artiste.

Piantanida (Ludovico). — Né à Florence en 1705, mort à Bologne en 1782. On le trouve à Saint-Pétersbourg en 1734, à Hambourg en 1737; il se fixa ensuite à Bologne où Burney l'entendit en 1770.

Polidori (Paolo). — Violoniste-compositeur, faisant partie de l'orchestre de l'Opéra italien à Paris sous Viotti, en 1789.

Polledro (Giam-Batista). — Né en Piémont le 10 juin 1781. Il suivit l'école de Pugnani et devint un des violonistes les plus remarquables de l'Italie. Après avoir visité la Russie qu'il habita pendant cinq années, il fut nommé maître de chapelle à Dresde, en 1814, et remplit ces fonctions jusqu'en 1824. A cette époque, le roi de Sardaigne l'appela à Turin pour réorganiser la musique de sa chapelle. Pendant l'été de 1812, Polledro se trouvant à Vienne, en Autriche, donna un concert avec Beethoven à Franzesbad au profit des incendiés de Bade, près Vienne, et joua avec lui la sonate de ce dernier op. 47. Le concert se termina avec une fantaisie improvisée par Beethoven sur le piano[2].

Polledro est mort à Turin en 1853, laissant pour le violon de la musique estimée[3].

Pontelibero (Fernando), surnommé Ajutantini. Élève de

1. Très-malheureusement, car c'est un ouvrage d'un rare mérite et très-instructif.
2. Hanslick, *Geschichte des Concerts wesens in Wien.*
3. *Storia del Violino in Piemonte* del dottor F. Regli. Torino, 1863, in-8° de 204 pages.

Rolla; vécut à Milan depuis les dernières années du XVIII[e] siècle, jusque vers 1820.

PUCCINI (ANGELO). — Violoniste, né à Livourne en 1781, élève de Vannacci et de Tinti. Il a publié en Italie plusieurs œuvres de musique de chambre.

PUGNANI (GAETANO). — Né à Turin en 1727, mort dans cette ville en 1803; l'un des violonistes les plus célèbres de la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Élève de Somis, qui lui transmit les traditions de Corelli. Déjà habile sur le violon, il alla à Padoue prendre les conseils de Tartini, et resta sous la direction de ce maître le temps nécessaire pour perfectionner son talent. Il fut nommé ensuite premier violon de la chapelle et directeur des concerts du roi de Sardaigne en 1752. Pugnani vint à Paris en 1754, où il se fit entendre au concert spirituel[1]. Il séjourna une année dans cette ville, puis resta longtemps à Londres, et revint à Turin en 1770. Il fut nommé chef d'orchestre du théâtre royal, et ouvrit alors une école de violon qui devint célèbre dans toute l'Europe; à la tête des artistes de grand talent qni en sont sortis, il faut placer Viotti.

Compositeur distingué, exécutant de première force, Pugnani joignait à ces qualités celle d'excellent chef d'orchestre. Homme d'esprit, instruit, de bonnes manières, du caractère le plus respectable, Pugnani a été un honneur pour l'art auquel il a consacré avec dévouement toute son intelligence. (Portrait Pl. LXVIII.)

PUPPO (JOSEFO). — Né à Lucques en 1749, mort à Florence en 1827; violoniste distingué; vint à Paris en 1775, y resta peu

1. « M. Pugnani, ordinaire du roi de Sardaigne, joua un concerto de sa composition, les connaisseurs qui étaient au concert prétendent qu'ils n'ont point entendu de violon supérieur à ce virtuose. » (*Mercure*, page 193, mars 1754.)

de temps, passa ensuite en Espagne, en Portugal, puis en Angleterre, où il eut de grands succès. Il revint en France en 1784, et y resta vingt-sept années consécutives; successivement chef d'orchestre de l'Opéra italien, du théâtre Feydeau et du Théâtre-Français de la République, qu'il dirigea jusqu'en 1799. Il quitta Paris en 1811, pour retourner en Italie.

Puppo était un artiste de grand talent; on a prétendu qu'il voulait se faire passer indûment pour élève de Tartini; nous n'en avons trouvé la preuve nulle part; nous avons seulement rencontré dans l'annonce suivante son désir de se comparer à ce maître :

« Concert au musée rue Dauphine au bénéfice de M. Nomini. M. Puppo exécutera un concerto de sa composition. Nous croyons devoir prévenir le public que M. Nomini s'est associé M. Puppo, excellent violon italien, qui jouera dans ce concert un concerto de sa composition. Ce virtuose, par sa manière également pure et sensible, rappelle celle du célèbre Tartini[1]. »

Puppo était homme d'esprit, très-original, un peu toqué, pour nous servir d'une expression vulgaire, mais qui lui est parfaitement applicable. On cite de lui quantité d'anecdotes plaisantes; nous n'en donnerons qu'une seule. On était en 1793, au beau milieu de la Terreur : nous ne savons quel coup d'archet aristocratique s'était permis l'infortuné Puppo; toujours est-il qu'un beau jour il se vit bel et bien appréhendé au corps et jeté en prison, accusé de conspiration et de relations avec les Ci-devant. La chose n'était pas pour rire, car du tribunal révolutionnaire à la place de la Révolution, le trajet était court et ne se faisait qu'une fois!

Voilà donc Puppo à la barre du terrible tribunal :

1. *Gazette de Paris*, 5 mai 1784.

« Votre nom ? » Il se lève gravement et répond. « Que faisiez-vous sous le tyran ? — Je jouais du violon. — Que faites-vous maintenant ? — Je joue du violon. — Que feriez-vous si la République avait besoin de vos services ? — Je jouerais du violon. » Les citoyens juges se déridèrent et renvoyèrent Puppo, heureux d'en être quitte à si bon compte.

Nous devons à la vérité de dire que, désirant nous assurer de l'exactitude historique du fait, nous avons consulté les registres du tribunal révolutionnaire publiés par M. Campardon et que nous n'avons vu nulle part le nom de Puppo. Enfin, vraie ou fausse, l'anecdote a fait son chemin, et nous la donnons telle quelle.

RADICATI (FELICE-ALESSANDRO). — Né à Turin en 1778, mort en 1823. Professeur de violon au lycée musical de Bologne, chef d'orchestre du théâtre de cette ville.

RAIMONDI (IGNAZIO). — Né à Naples dans la première moitié du XVIIIe siècle. Élève de Barbella.

S'est fixé à Amsterdam en 1762, où il a fondé des concerts publics. Il vivait encore dans cette ville en 1780.

ROLLA (ALESSANDRO). — Né à Pavie le 22 avril 1757; l'un des violonistes les plus distingués de l'Italie. Il eut pour maître Conti : Rolla avait un goût passionné pour l'alto et jouait de cet instrument de la manière la plus remarquable. Il vécut à Milan pendant plusieurs années, et fut engagé à Parme en 1782 comme musicien de la chambre du grand-duc, et premier alto solo : il devint premier violon et maître de concerts de la Cour à la mort de Georgi, qui remplissait cet emploi. En 1802, il fut nommé chef d'orchestre du théâtre de la Scala, à Milan, et plus tard professeur au Conservatoire de cette ville. Les compositions de Rolla sont pleines de charme; ses duos pour violon et alto, vio-

lon et violoncelle, deux violons, toute sa musique de chambre, offrent une collection de morceaux dont la plupart sont remarquables autant par l'inspiration que par la manière correcte dont ils sont écrits.

ROLLA (ANTONIO). — Fils et élève du précédent, né à Parme en 1797. Il a rempli les fonctions de premier violon à Dresde à l'Opéra italien, de 1823 à 1837, époque de sa mort. Antonio Rolla était un violoniste de mérite; il a composé pour son instrument.

ROSSI (MICHAEL-ANGELO). — Né à Rome où il vécut de 1620 à 1660. Très-bon violoniste, compositeur distingué; a surtout écrit pour le théâtre. Nous ne connaissons rien de lui en musique de chambre.

SIRMEN (LUDOVICO DE). — Violoniste, maître de chapelle de Sainte-Marie-Madeleine à Bergame, vers 1750.

SIRMEN (MADDALENA LOMBARDINI DE). — Femme du précédent, née à Venise en 1735, élève du Conservatoire des *Mendicanti* de cette ville. Cantatrice habile, violoniste distinguée, elle avait étudié le violon sous Tartini[1]. Elle vint à Paris en 1769, et joua au concert spirituel. Voici en quels termes le *Mercure* rend compte de ses succès :

« Mme Lombardini Sirmen, élève du célèbre Tartini, a exécuté des concertos de violon qui ont fait admirer la hardiesse de son archet et la délicatesse de son jeu; c'est une muse qui tient la lyre d'Apollon. »

Mme Sirmen Lombardini revint à Paris en 1785, et se fit entendre de nouveau au même concert. Quatorze années avaient

1. Ce grand maître lui adressa de Padoue une lettre très-intéressante, contenant des conseils sur l'art de jouer du violon. Cette lettre a été insérée dans une brochure publiée par Fayolle, à Paris, en 1810, in-8° de 53 pages, sous le titre: *Corelli, Tartini, Gaviniès, Viotti.*

passé sur ses premiers succès; Viotti était apparu en 1781, l'école nouvelle avait pris son essor, et la musique de Tartini, à laquelle Mme Sirmen était restée fidèle, commençait à vieillir; il est intéressant pour l'histoire de l'art de constater l'accueil fait à l'artiste dans ces conditions :

« Mme Sirmen, dit le *Mercure* (page 76-77, mai 1785), qui s'était fait entendre sur le violon il y a quatorze ans, a reparu de nouveau; mais on ne peut dissimuler que la sensation qu'elle a produite n'ait été moins favorable. Mme Sirmen a conservé les principes de l'excellente école de Tartini, peut-être trop oubliée aujourd'hui, une charmante qualité de son, de beaux doigts, un jeu plein d'intérêt et de grâce, auquel les grâces particulières de son sexe ajoutent encore; mais son style, le même qu'elle avait il y a quatorze ans, est entièrement vieilli; depuis qu'on a substitué des notes à des sons, des tours de force à des traits de chant, on ne veut plus qu'étonner, et Mme Sirmen peut bien charmer l'oreille, mais elle n'étonne pas. Ceci est loin d'être une critique de sa manière; mais enfin, puisque cette manière n'est plus de mode, nous croyons devoir lui conseiller de jouer des concertos plus modernes. »

Somis (Giambatista). — Né en Piémont en 1676, mort à Turin le 14 août 1763. L'un des meilleurs élèves d'Arcangelo Corelli. Il se fixa à Turin, où il remplissait les fonctions de maître de chapelle du roi de Sardaigne.

Somis est un des violons italiens qui se firent entendre les premiers à Paris et dont les succès contribuèrent beaucoup à propager le goût de l'école italienne en France.

Il joua pour la première fois au concert spirituel en 1733. Le *Mercure de France* (page 816, avril 1733) rend compte en ces termes de l'impression qu'il produisit :

« Le sieur Somis, fameux joueur de violon du Roy de Sardaigne, a exécuté différentes sonates et des concertos dans la dernière perfection, et a été très-applaudi par de nombreuses assemblées que la justesse et la brillante exécution de ce grand maître y avaient attirées. »

Nous joindrons à cette opinion du *Mercure* un extrait tiré d'un petit opuscule du temps et qui ne peut pas être accusé de partialité, puisque son but était de prouver que le violon est un instrument bien inférieur à la viole. Le style est de son époque, nous ne changeons rien à l'original[1] :

« Somis parut sur les rangs ; il étala le majestueux du plus beau coup d'archet de l'Europe. Il franchit la borne où l'on se brise, surmonta l'écueil où l'on échoue, en un mot, vint à bout du grand œuvre sur le violon : *la tenue d'une ronde*. Un seul tiré d'archet dura au point que le souvenir en fait perdre haleine quand on y pense, et parut semblable à un cordage de soie tendu qui, pour ne pas ennuyer dans la nudité de son uni, est entouré de festons d'argent, de filigranes d'or entremêlés de diamants, de rubis, de grenats et surtout de perles : on les voyait sortir du bout des doigts.

« La Musique descendit de l'Olympe, et, ayant son dessein, mit dans l'esprit aux dames de faire accueil à Somis. Il fut reçu tantôt chez les unes, tantôt chez les autres, et ce, l'espace d'un mois, sans que durant ce temps il fût mention de porter un jugement où l'on songeât seulement à lui opposer un rival. »

On voit, à n'en pas douter, à travers ces hyperboles, que Somis eut un éclatant succès, non-seulement dans les concerts, mais encore dans les réunions privées où il était très-recherché.

1. *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle*, par Hubert Le Blanc, docteur en droit. Amsterdam, in-12, MDCCLX, chez Pierre Mortier. Pages 95 à 98.

Cette famille Somis était destinée à rendre un véritable service au goût français. La fille de Jean-Baptiste Somis, Maria-Christina, charmante jeune fille, l'une des meilleures chanteuses de l'époque en Italie, et qu'on avait surnommée la Philomèle de Turin, épousa notre grand peintre Carle Vanloo, pendant le séjour qu'il fit dans cette ville de 1730 à 1734.

Carle Vanloo revint à Paris avec sa femme en 1734. Le talent de cantatrice de Mme Vanloo fut apprécié à sa valeur et les plus grands succès l'accueillirent dans le monde. La musique et la méthode italiennes étaient pour ainsi dire inconnues à Paris, et Mme Vanloo fut la première qui les produisit sous leurs formes les plus attrayantes[1].

G.-B. Somis est mort à Turin le 14 août 1763, à l'âge de quatre-vingt-trois ans[2], laissant six œuvres de sonates pour violon et basse qui ont été gravées à Paris. (Portrait Pl. LXVII.)

Somis (Lorenzo). — Frère du précédent, violoniste comme lui. Il a laissé des sonates pour violon, avec accompagnement de violoncelle, gravées à Paris. Les portraits des deux frères Somis, peints à l'huile, existent dans la galerie du « Liceo comunale di musica » à Bologne; ils ont été offerts au P. Martini en 1765 par Ignazio Somis, fils de Giambatista.

1. « La belle voix de Mme de Vanloo, les grâces qu'elle met dans son chant, le choix des airs agréables et pathétiques que son discernement présente aux Français, gagnent tous les cœurs à la musique italienne; on en goûte pour la première fois le charme délicieux. Ce genre est fêté dans les plus belles assemblées, les Parisiens en raffolent; telle est l'époque de son établissement en France. » (*Vie de Carle Vanloo* par Dandré Bardon. Pages 21 à 24. Paris, Dessaint MDCCLXV).

2. G.-B. Somis laissa un fils, Ignazio, dont les archives du *Liceo comunale di musica* de Bologne possèdent une lettre dans laquelle il annonce au P. Martini la mort de son père. Nous devons cette communication à l'inépuisable complaisance de M. Gaetano Gaspari, bibliothécaire actuel de cette institution.

STRINASACCHI (REGINA). — Née en 1764, à Mantoue, élève du Conservatoire de la Pieta à Venise; violoniste très-distinguée. En 1785, elle épousa Jean-Conrad Schlick, violoncelliste de talent, et mourut à Gotha, en 1823.

Regina Strinasacchi fut une virtuose de premier ordre; bien jeune encore, elle se fit entendre à Paris et parcourut l'Italie, l'Allemagne, où partout elle obtint le plus vif succès. En 1784, elle joua à Vienne, en Autriche, où sa beauté et son talent eurent de nombreux admirateurs. Mozart, dans une lettre qu'il écrit à son père, en date de Vienne, 24 avril 1784, dit en parlant d'elle :

« Nous avons ici la célèbre Mantouane Strinasacchi, une très-bonne violoniste; elle a beaucoup de goût et d'expression dans son jeu. J'écris en ce moment une sonate que nous devons jouer ensemble jeudi prochain. »

Cette sonate fut exécutée en effet sur le théâtre de la cour, devant l'empereur Joseph. Mozart la joua sans l'avoir répétée et sans l'avoir même jamais entendue avec le violon; car on n'avait pas eu le temps de copier au net sa partie, qu'il joua de mémoire.

TARTINI (JOSEFO). — Né à Pirano en Istrie, le 12 avril 1692, mort à Padoue le 16 février 1770. Nous avons donné[1] sur la vie et les œuvres de cet homme éminent des détails auxquels nous prions le lecteur de se référer.

TESSARINI (CARLO). — Né en 1690, à Rimini, dans les États romains. Violoniste habile et compositeur remarquable; son style se rapproche de celui de Corelli.

TESTORI (CARLO-GIOVANNI). — Né à Vercelli, en Piémont, en 1713. Il était en 1764 maître de chapelle de l'église Sant'Eusebeo, dans sa ville natale. Il mourut en 1782.

1. Page 114 et suivantes du présent volume.

Testori est surtout connu par un ouvrage didactique sur la musique, intitulé *la Musica ragionata*, qui parut à Vercelli en quatre parties successives.

TINTI (SALVATORE). — Bon violoniste, né à Florence vers 1740, mourut à Venise vers 1800. Il a laissé de la musique de chambre.

TOMASINI (LUDOVICO). — Violoniste et compositeur, né en Italie vers le milieu du XVIIIe siècle. Il a été chef d'orchestre de la chapelle du prince Esterhazy, lorsque Haydn en était le compositeur.

Il a laissé de la musique de chambre.

TORELLI (JOSEFO). — Né à Vérone; mort en 1708. Premier violon à l'église Sainte-Petrone, à Bologne, en 1685; chef des concerts du margrave de Brandebourg Anspach en 1703. Il a laissé sept œuvres de musique instrumentale. Après sa mort, son frère Felice Torelli a publié en 1709 une œuvre huitième posthume, intitulée *Concerti grossi con una pastorale, per il santissimo natale;* composée de douze concertos, deux violons concertant, deux violons d'accompagnement, viole et basse continue. Burney dit en parlant de cette œuvre[1] : « qu'elle est regardée comme le meilleur de ses ouvrages, et le modèle des grands concertos. »

Joseph Torelli serait donc le premier auquel reviendrait l'idée du concerto tel que nous le comprenons aujourd'hui, et dont Corelli et surtout Viotti ont été les habiles propagateurs. Il mérite ici à ce point de vue une mention toute spéciale dans l'histoire de l'art instrumental.

TRAVERSA (GIOACCHIMO). — Violoniste né en Piémont vers 1755, élève de Pugnani; était premier violon dans la musique du

1. *A general history of music*, tome III, page 549.

prince de Carignan. Il vint à Paris en 1773, et joua au concert spirituel le lundi saint. Voici comment le *Mercure* s'exprime sur son compte : « M. Traversa a joué un concerto de violon pour la première fois. Ce virtuose tire une qualité de son finie et douce ; sa manière est tout à fait aimable ; le public y aurait rendu plus de justice encore, si l'artiste eût fait choix d'une musique plus chantante et plus convenable au lieu où il se faisait entendre. (*Mercure*, avril 1773, page 164).

Valentini (Josefo). — Né à Florence vers 1690. Bon violoniste et compositeur ; était attaché à la musique du duc de Toscane en 1735.

Vannacci (Pietro). — Né à Livourne en 1777, y vivait encore en 1819. Violoniste de grand talent, il a fait de bons élèves. Vannacci était aussi pianiste ; il a laissé de la musique pour piano et violon, et pour piano seul.

Veracini (Antonio). — Violoniste né à Florence, qui vivait vers le milieu du xvii[e] siècle. Il a composé.

Veracini (Francesco-Maria). — Neveu du précédent, eut une très-grande réputation comme violoniste. Né à Florence vers 1685, il se fit entendre à Londres en 1714 ; habita Dresde de 1720 à 1722 en qualité de virtuose de l'électeur de Saxe, roi de Pologne, et revint en Angleterre, où il se fit entendre en 1736. Il est mort à Pise en 1750. F. Veracini a écrit pour son instrument et certaines de ses compositions sont encore estimées aujourd'hui.

Viotti (Giambatista). — Né à Fontanette en Piémont en 1753, fils d'un maréchal ferrant.

Il montra dès sa plus tendre enfance des dispositions merveilleuses pour la musique et le violon. Le cardinal Francesco Rora le distingua et l'envoya à la marquise de Voghera à Turin,

qui se chargea de son éducation musicale, en le plaçant sous la direction de Pugnani.

Viotti fit de tels progrès qu'il devint bientôt le violoniste le plus habile qu'on connût. En 1780, il partit avec son maître Pugnani pour visiter ensemble l'Allemagne, la Pologne, la Russie, l'Angleterre. Partout il excita un enthousiasme encore sans exemple. Arrivé à Paris à la fin de l'année 1781, il débuta au concert spirituel en 1782, le dimanche 17 mars, jour de la Passion, en y exécutant pour la première fois un concerto de sa composition.

Le Journal de Paris, en rendant compte de ce concert, s'exprimait ainsi (23 mars 1782) :

« Depuis le fameux Lolli, il n'avait pas paru de violon de la force de M. Viotti. Il surprit dans le premier morceau de son concerto par la facilité incroyable et la netteté avec laquelle il exécuta les plus grandes difficultés; il entraîna tous les suffrages par le fini avec lequel il joua l'adagio : ce fut dans ce morceau qu'on sentit vraiment combien le talent de cet artiste est précieux. »

L'admiration du public pour le talent de Viotti prit de suite de telles proportions, qu'à la suite de ce début son nom figure dans douze concerts consécutifs. Le *Journal de Paris*, dans son numéro du 21 mai 1782, terminait ainsi les éloges qu'il adressait à cet éminent artiste :

« ... On a toujours prodigué (au concert spirituel du 19 mai 1782) les applaudissements les plus vifs à M. Viotti. Nous n'avons parlé jusqu'ici que de son exécution; mais nous croirions ne pas rendre toute la justice qui est due à ses talents, si nous ne donnions de justes éloges à ses ouvrages. Ses concertos sont tous brillants, d'une harmonie très-pure et d'un chant très-agréable : il serait à souhaiter que nos jeunes virtuoses les prissent pour

modèle, ils se feraient écouter avec beaucoup plus d'intérêt. »

Viotti quitta Paris en 1783 et y revint l'année suivante. Il fonda alors, avec Feydeau de Brou, le théâtre connu sous le nom de théâtre Feydeau[1].

Les événements de la Révolution vinrent entraver le succès de cette entreprise, et Viotti, après y avoir éprouvé des pertes d'argent, passa en Angleterre en 1792. Ayant été mal accueilli par les émigrés français, alors très-nombreux dans la haute société de Londres, il partit pour Hambourg, dont il habita les environs jusqu'en 1795. L'Angleterre le vit de nouveau; mais il cessa d'y figurer publiquement dans les concerts pour se livrer aux affaires commerciales. En 1802, se trouvant momentanément à Paris, sans avoir l'intention de s'y faire entendre, il ne put résister néanmoins aux instances de ses nombreux amis, et consentit à jouer dans la salle du Conservatoire. Viotti avait alors quarante-neuf ans; il y avait dix ans qu'on ne l'avait entendu en France, mais ces dix années, loin d'avoir affaibli son double talent de compositeur et d'exécutant, y avaient mis le dernier sceau; son style s'était élargi, son jeu, aussi vif, aussi brillant qu'autrefois, était encore le meilleur interprète de ses compositions.

Il ne resta que quelques mois à Paris et repartit pour l'Angleterre, d'où il revint en 1819 comme administrateur de l'Opéra français. Il conserva cette position jusqu'en 1822, époque à laquelle il retourna à Londres, où il mourut le 10 mars 1824, à l'âge de soixante et onze ans. (Portrait Pl. LXIX.)

Viotti est incontestablement le chef de l'école moderne de violon : on a beaucoup cherché depuis lui, on a trouvé des effets nouveaux, vaincu de plus grandes difficultés; mais on n'a rien

1. Disparu en 1832.

produit de plus parfait que ses concertos, au point de vue technique de l'art.

Il n'y a pas un professeur de violon qui, aujourd'hui encore, ne mette dans les mains de ses élèves la musique de Viotti, et les meilleures écoles de l'Europe ne trouvent pour les concours rien qui soit plus capable de mettre en relief les qualités sérieuses de l'exécutant. Cela suffit pour attester l'importance des services que ce célèbre maître a rendus à l'art instrumental.

VISCONTI (GASPARO). — Né à Crémone dans la seconde moitié du XVIIe siècle; violoniste habile et compositeur. Il vivait à Londres au commencement du XVIIIe siècle.

VITALI (GIAM-BATISTA). — Né à Crémone vers 1644, mort en 1692. Il fut au service du duc de Modène. Il s'est surtout fait connaître par ses compositions de musique de chambre.

VITALI (TOMASSO). — Né à Bologne vers 1650, habile violoniste pour son temps. Il fut pendant plusieurs années chef d'orchestre des concerts du duc de Modène.

VIVALDI (ANTONIO). — Né à Venise dans la seconde moitié du XVIIe siècle, fils de Jean-Baptiste Vivaldi, de la chapelle ducale de Saint-Marc. Il fut pendant quelque temps au service de l'électeur de Hesse-Darmstadt, revint à Venise en 1713, et y resta jusqu'à sa mort arrivée en 1743. Il a beaucoup composé non-seulement pour le violon, mais aussi pour le théâtre.

CHAPITRE XIV

LISTE GÉNÉRALE DES VIOLONISTES ALLEMANDS DEPUIS L'ORIGINE JUSQU'A LOUIS SPOHR.

BALTZAR (THOMAS). — Né à Lübeck vers 1630, passa pour le plus habile violoniste de son temps. Il vint en Angleterre en 1656, habita Oxford, et se fit dans ce pays une très-grande réputation.

Il n'a été rien publié de Baltzar; Playford seul, dans son ouvrage intitulé *The division violin,* qui a paru en 1692, a donné quelques pièces de lui.

Baltzar est mort à Londres en juillet 1663. Il est enterré dans le cloître attenant à l'abbaye de Westminster. Baltzar avait été nommé directeur de la bande des Vingt-quatre violons de Charles II lors de la restauration. Anthony Wood, dans ses mémoires, dit que, très-recherché dans les réunions musicales où on avait l'habitude de boire outre mesure, Baltzar finit par s'adonner à des excès qui causèrent sa mort.

BENDA (FRANZ). — Né à Althenatka, en Bohême, en 1709, mort à Potsdam en 1786; l'un des plus grands violonistes de l'Allemagne. Fut attaché pendant quarante ans à la musique de la chambre du grand Frédéric de Prusse, et maître de ses concerts de 1772 à 1786. Benda a eu la plus grande influence sur les pro-

grès du violon en Allemagne pendant le courant du XVIII[e] siècle : il a énormément écrit; malheureusement la plupart de ses compositions, faites spécialement pour la chambre du roi, sont restées manuscrites. On trouvera au catalogue général ce qui a été gravé de sa composition, en fait de musique de chambre. (Portrait Pl. LXXII.)

BENDA (FRIEDRICH-WILHELM-HEINRICH). — Fils aîné de François, né à Potsdam en 1745. Élève de son père pour le violon, il fit partie de la musique du roi de Prusse. Ce compositeur distingué a laissé de la musique de chambre.

BENDA (CARL-HERMANN-ULRIC). — Fils cadet de François, né à Potsdam en 1748, également élève de son père pour le violon; il fit aussi partie de la musique du roi de Prusse.

BENDA (JOSEPH). — Frère de François, né à Althenatka, en Bohême, en 1725, excellent violoniste; fut nommé maître des concerts de la cour de Prusse à la mort de son frère. Il mourut à Berlin en 1804.

BENDA (ERNST-FRIEDRICH). — Fils de Joseph, né à Berlin en 1747, violoniste de grand talent; fut un des fondateurs du concert des amateurs de Berlin. Il mourut dans cette ville en 1778.

BENDA (FRIEDRICH-LUDWIG). — Fils du compositeur Georges Benda, cousin des précédents. Naquit à Gotha en 1746. Violoniste très-habile; il a beaucoup composé et a laissé trois concertos pour son instrument.

BIBER (FRANZ-HEINRICH VON). — Né dans le Würtemberg en 1638; mort à Salzbourg en 1698. Violoniste et compositeur distingué. Il fut maître des concerts de l'archevêque de Salzbourg, et eut de grands succès en Allemagne comme virtuose.

BLIESENER (JOHANN). — Né en Prusse vers 1765. Violoniste-

compositeur; il fit partie de la musique royale à Berlin de 1791 à 1805. Il a publié un assez grand nombre de morceaux pour la chambre.

Blume (Joseph). — Né en 1708, à Munich. Violoniste renommé, il fut d'abord au service de l'électeur de Bavière, passa dans la musique du prince polonais Lubomirski, et ensuite dans celle du prince de Prusse en 1743. Il faisait partie de la musique du roi de Prusse en 1754. Blume a composé pour le violon des caprices qui ont eu un grand succès. Il est mort à Berlin en 1782.

Bodinus (Sebastian). — Violoniste-compositeur, faisait partie de la musique de l'électeur de Würtemberg en 1732. A laissé de la musique de chambre.

Bœhm (Iwan). — Né à Moscou en 1723. Il avait commencé ses études sur le violon avec Piantanida, et les perfectionna à Berlin sous la direction de Graun. Il est mort en 1760. Il a composé des solos et des trios pour son instrument; ils n'ont pas été publiés.

Bohrer (Anton). — Né à Munich en 1783. Violoniste de talent, élève de Cannabich et de Kreutzer, il a composé un grand nombre d'œuvres pour la chambre, qui sont estimées des connaisseurs. Antoine Bohrer a presque constamment voyagé avec son frère Maximilien, violoncelliste de grand talent; ils ont parcouru toute l'Europe en donnant des concerts, et ont obtenu de brillants succès. Presque tous les duos pour violon et violoncelle qui ont paru sous le nom des frères Bohrer sont d'Antoine. Il est mort à Hanovre en 1852, où il était chef des concerts de la cour.

Cannabich (Christian). — Né à Manheim en 1731. Élève de Jean Stamitz, il fut envoyé par le prince Ch.-Th. de Bavière en

Italie, où il étudia la composition sous Jomelli. Il revint à Manheim en 1763 avec un talent remarquable comme violoniste et compositeur, et remplit les fonctions de chef d'orchestre de l'Opéra-Italien dans cette ville et ensuite à Munich, où le prince avait transporté sa cour. Cannabich mourut subitement à Francfort-sur-le-Mein en 1798, pendant une visite qu'il faisait à son fils.

Christian Cannabich a laissé beaucoup de musique de chambre; il a écrit quantité de ballets et un opéra qui eurent du succès.

CANNABICH (CARL). — Fils du précédent, né à Manheim en 1764. Violoniste, compositeur distingué, élève pour le violon de Eck. Il fut nommé en 1796 chef d'orchestre à Francfort-sur-le-Mein et revint deux années plus tard à Munich, comme successeur de son père qui venait de mourir, à la direction du Théâtre-Italien; de plus, chef des concerts de la cour. En 1805, il fut envoyé à Paris pour y étudier l'organisation du Conservatoire, et revint mourir à Munich le 1er mars de l'année suivante. Parmi les nombreuses compositions qu'il a laissées se trouve de la musique de chambre.

CLÉMENT (FRANZ). — Né à Vienne en 1784. Violoniste qui a eu de la réputation en Allemagne, et compositeur. Il a parcouru l'Europe comme virtuose, et a obtenu de brillants succès, surtout en Angleterre. En 1802, il fut nommé chef d'orchestre du nouveau théâtre à Vienne, et conserva cette position jusqu'en 1811, époque à laquelle il entreprit de nouveaux voyages en Russie et en Allemagne. Clément passait pour un excellent chef d'orchestre. Il a beaucoup composé pour son instrument; il existe un duo et un quatuor pour violon qui ont été gravés. Il est mort à Vienne en 1842.

CRAMER (WILHELM). — Né à Manheim en 1730, mort à

Londres en 1805. Élève de Jean Stamitz et de Chrétien Cannabich, Cramer a joui comme virtuose d'une réputation méritée. Après avoir obtenu de grands succès en Allemagne et en Hollande, il se rendit à Londres en 1772; il avait alors quarante-deux ans et était dans la force de son talent. Il fit grande sensation, fut immédiatement attaché à la cour en qualité de directeur des concerts, et nommé chef d'orchestre de l'Opéra. Ce fut lui qui conduisit dans cette ville l'orchestre de huit cents musiciens qui exécuta le troisième jubilé de Hœndel. Cramer ne quitta plus dès lors l'Angleterre, où il avait rencontré grand accueil et fortune.

Il a composé pour la chambre. Il est le père du célèbre pianiste de ce nom.

Czarth ou Zarth (Georg). — Né à Deutschenbrod, en Bohême, en 1708, mort à Manheim en 1774. Violoniste-compositeur, qui fit partie de la musique du grand Frédéric jusqu'en 1760, époque à laquelle il fut engagé comme violon dans la chapelle de l'électeur palatin, à Manheim. Il a beaucoup écrit pour son instrument; la plupart de ses compositions sont restées manuscrites. On a de lui six solos pour le violon.

Danner (Cristian-Friedrich). — Né à Manheim en 1745. Violoniste très-habile, il était en 1812 directeur des concerts du grand-duc de Bade, à Carlsruhe. Danner fut le maître du célèbre violoniste Eck. Il n'a laissé en fait de compositions qu'un concerto pour violon et orchestre, gravé à Paris chez Sieber.

Degen (Heinrich-Christoph). — Artiste de talent, faisait partie de la musique du prince de Schwartzburg Rudolstadt en 1737 en qualité de premier violon solo et de claveciniste. Il a composé beaucoup de musique pour le violon et le piano; rien n'a été gravé.

Distler (Johann-Georg). — Né en Würtemberg vers le milieu du xviiie siècle. Violoniste-compositeur, maître des concerts à la cour de Stuttgard; il a laissé une assez grande quantité de musique de chambre gravée en Allemagne et à Paris.

Ditters von Dittersdorf (Carl). — Compositeur et violoniste, né à Vienne en 1739. Fut un des virtuoses les plus habiles de l'Allemagne. Admis dès l'âge de douze ans au nombre des pages du prince de Hildburghausen, il termina alors son éducation musicale, et revint à Vienne, où il fut attaché à l'orchestre du Grand-Théâtre. Instruit, intelligent, Ditters se lia d'amitié avec Métastase et Gluck; il fit même avec ce dernier un voyage en Italie, où son talent excita un véritable enthousiasme. De retour à Vienne, il étudia la composition avec Haydn, et entra en 1769 au service du prince-évêque de Breslau qui le combla de bienfaits. La fin de sa carrière ne fut pas heureuse; et c'est grâce au généreux dévouement du baron de Stillfried qui le recueillit avec sa famille dans son château de Bohême, qu'il put terminer tranquillement ses jours le 1er octobre 1799.

Ditters a laissé une grande réputation comme compositeur. Il a écrit un nombre considérable d'opéras, beaucoup de musique d'église, quantité de symphonies pour orchestre et de la musique de chambre, dont, malheureusement, la plus grande partie est restée manuscrite. Il a écrit lui-même sa biographie qui a été publiée à Leipzig en 1801, sous le titre : *Carl von Dittersdorf's Lebensbeschreibung,* in-8° de 294 pages. Livre très-curieux pour l'histoire de l'art.

Eck (Johann-Friedrich). — Né à Manheim en 1766. Visita Paris en 1801. Directeur des concerts de la cour et chef d'orchestre du Grand-Opéra à Munich; fut un des violonistes les plus

distingués de l'Allemagne. Il a laissé une symphonie concertante pour deux violons.

Eck (Franz). — Frère de Jean-Frédéric Eck. Né à Manheim en 1774, l'un des violonistes qui ont eu la plus grande réputation en Allemagne à la fin du xviii[e] siècle. Il fit d'abord partie de la chapelle de l'Électeur de Bavière à Munich, qu'il quitta pour se produire comme virtuose en Allemagne et à l'étranger. François Eck a été le maître de Spohr, et c'est à ce titre surtout qu'il mérite une mention toute spéciale dans l'histoire de l'art. Au moment où il allait partir pour la Russie, Spohr, alors âgé de dix-huit ans, lui fut confié le 24 avril 1802 par le duc de Brunswick, et, pendant quatorze mois, le maître et l'élève voyagèrent ensemble, parcourant le nord de l'Allemagne et la Russie. Dans son autobiographie, Spohr parle en termes très-chaleureux du talent de son professeur; toutefois certains détails qu'il donne contiennent à cet égard une sorte de restriction. L'élève était déjà bien autrement habile que le maître. Voici la traduction de quelques lignes du livre de Spohr qui en fournissent la preuve : ils sont à Mittau, et passent la soirée chez le Collegien-Assessor de Werner :

« M. Eck, après avoir joué quelques quartettes avec grand succès, fut prié d'accompagner une sonate de Beethoven à une jeune pianiste de grand talent, M[lle] Brandt, âgée de seize ans; il s'excusa en donnant pour motif qu'il était fatigué. Comme je savais que Eck ne se souciait jamais de jouer à *prima vista,* je me proposai pour le remplacer. Cette sonate m'était également inconnue, mais j'avais confiance dans ma grande habitude de la lecture. Je réussis à souhait, et le jeune artiste, dans lequel on n'avait probablement pas eu d'abord grande confiance, fut accablé de compliments. Dès lors on me pria toujours de jouer dans

nos réunions, et je me rappelle que, lorsque je pris congé de M. de Werner en quittant Mittau, il me dit avec une bienveillance toute paternelle : « Mon jeune ami, vous êtes dans le bon chemin, conti- « nuez ; M. Eck, comme virtuose, est encore au-dessus de vous, mais vous êtes bien meilleur musicien que lui ![1] »

Ils parcoururent ensemble Riga, Narva, Saint-Pétersbourg, et, le 20 juin 1803, Spohr quitta la Russie pour revenir en Allemagne. A partir de ce moment, le destin du pauvre François Eck fut des plus tristes ! Très-emporté sur le plaisir, il avait eu souvent maille à partir avec le beau sexe, dont il avait conservé pendant longtemps de cuisants souvenirs. Lorsque Spohr quitta la Russie, Eck avait une liaison secrète avec la fille d'un musicien de la cour de l'empereur. Les suites de cette liaison étant devenues trop apparentes et Eck ne se montrant pas disposé à réparer sa faute, la mère alla trouver l'empereur, qui le fit venir, et lui laissa le choix entre un mariage immédiat ou le départ pour la Sibérie. Bien qu'il eût très-probablement préféré s'abstenir des deux, il fallait s'exécuter, et il se maria. Le ménage ne fut pas heureux, comme on pouvait le prévoir ; et ces secousses morales, jointes aux maux physiques dont il avait eu cruellement à souffrir, lui firent perdre complétement la raison. Dans ces pénibles circonstances, le mère de Mme Eck eut recours de nouveau à l'empereur, qui rompit le mariage, fit une pension à la jeune femme, et renvoya le malheureux Eck en France, en l'adressant à son frère, qui habitait Nancy. Ce dernier le plaça dans une maison d'aliénés à Strasbourg, où il resta plusieurs années.

Son ancienne bienfaitrice, la princesse de Bavière, ayant appris ces tristes circonstances, le recommanda à un pasteur pro-

1. Spohr's *Selbstbiographie*, tome Ier, page 36.

testant près d'Offenbach, qui s'occupait de la guérison de la folie. Il paraît que l'état du malade s'améliora, et qu'on put enfin lui mettre de nouveau dans les mains un violon, dont il tirait encore des sons touchants.

Après la mort de sa bienfaitrice, il fut recueilli dans une maison spéciale, à Bamberg, et y termina ses jours vers 1809[1].

EISELT (JOHANN-HEINRICH). — Virtuose remarquable qui faisait partie, en 1756, de la chapelle de l'électeur de Saxe, roi de Pologne, à Dresde. Il étudia pendant trois années sous la direction de Tartini. Il a composé pour son instrument de la musique restée manuscrite.

EPPINGER (HEINRICH). — Violoniste, amateur distingué. Il avait une très-grande réputation à Vienne, où il vivait en 1796. Il a laissé de la musique de chambre qui a été publiée.

ERNST (HEINRICH-WILHELM). — Né à Brün en Moravie, en 1814; élève du Conservatoire de Vienne, où il suivit les cours de Bœhm et du maître de chapelle Seyfried. Mayseder lui donna plus tard des conseils qui eurent une grande influence sur son talent.

De nombreux voyages dans toute l'Europe établirent sa grande réputation et furent pour lui de véritables triomphes. Pendant un séjour qu'il fit à Paris, il épousa M[lle] Siona-Levy, tragédienne distinguée qui renonça à son art pour se consacrer entièrement à son mari, dont la santé chancelante réclamait de grands soins; une maladie cruelle le força à renoncer, jeune encore, à la carrière de virtuose, et il mourut à Nice, le 8 octobre 1865.

Ernst fut un des violonistes les plus remarquables de son époque, joignant à une exécution de premier ordre un sentiment

1. Spohr's *Selbstbiographie*, tome I[er], pages 61 et suiv.

profond. Il a laissé de nombreuses compositions. Son élégie, que tous les instrumentistes connaissent, est une page délicieuse, inspiration d'une âme sensible et passionnée. Parmi ses œuvres dernières figurent deux quatuors pour instruments à archet, qui prouvent que dans ce genre de composition il aurait pu obtenir de solides et légitimes succès.

FESCA (FRIEDRICH-ERNST). — Né à Magdebourg, le 15 février 1789. Bon violoniste, compositeur distingué. Il était fils du premier secrétaire de l'administration de la ville de Magdebourg, bon pianiste lui-même et violoncelliste ; sa mère était une ancienne cantatrice attachée à la musique de la duchesse de Courlande. Fesca montra dès sa plus tendre jeunesse de grandes dispositions pour la musique ; à l'âge de quatre ans, comme Mozart, il jouait des sonates sur le piano. Cinq années plus tard, il commença l'étude du violon sous la direction de Lohse, qui était alors premier violon au théâtre de Magdebourg, et, à onze ans, il exécuta un concerto dans un concert public, et obtint un grand succès. Spohr eut l'occasion de l'entendre en octobre 1804. Voici ce qu'il dit à ce propos :

« Dans une réunion chez le secrétaire (Kammer-Secretarius) de la chambre Fesca, j'entendis son fils dans un quartette de sa composition. Ce quartette était bien travaillé et plein de talent ; comme violoniste, l'exécutant me plut moins. Il a du mécanisme mais il manque de régularité dans l'archet, ce qui nuit au son et à la netteté des passages. Ses intonations n'étaient pas non plus toujours parfaitement justes. S'il était guidé par un bon maître, il pourrait arriver à de très-beaux résultats[1]. »

A l'époque où cela était écrit, Fesca avait quinze ans, et

1. Spohr's *Selbstbiographie*, tome Ier, page 75.

étudiait depuis plusieurs années la composition avec Pitterlin, directeur du théâtre de Magdebourg. A la mort de ce dernier en 1804, il fut envoyé à Leipzig pour y perfectionner ses études sous la direction d'Aug. Eberh. Müller, musicien de talent. En 1806, Fesca fut engagé par le duc d'Oldenbourg comme musicien de sa chapelle; il y resta peu de temps, et entra ensuite dans la musique de la chapelle royale du nouveau royaume de Westphalie, à Cassel, à laquelle il resta attaché jusqu'en 1813. Après la dissolution de ce royaume, il se rendit à Vienne auprès de son frère. C'est là qu'il publia les trois premières livraisons de ses quatuors. Plus tard, nous le voyons maître des concerts du grand-duc de Bade à Carlsruhe, en 1815. Ce fut dans cette ville qu'il composa neuf quatuors et quatre quintettes pour le violon, plusieurs autres œuvres de musique instrumentale et religieuse, et deux opéras. Fesca est mort à Carlsruhe, bien jeune encore, le 24 mai 1826, d'une maladie de poitrine dont il avait déjà ressenti de graves atteintes depuis longtemps. Comme virtuose, cet artiste n'a pas laissé une réputation exceptionnelle; mais comme compositeur, c'est un des plus charmants génies qu'ait produits l'Allemagne. Tous ceux qui s'occupent de musique de chambre connaissent ses œuvres et les ont dites ou entendues avec un véritable plaisir, et il n'y a pas de bibliothèques musicales où elles ne figurent.

Fesca en mourant laissa un fils (Alexander-Ernst), né à Carlsruhe en 1820, qui est mort à Brunswick en 1849, à l'âge de vingt-neuf ans, de la même maladie que son père. Pianiste distingué, Alexander-Ernst Fesca, quoique ravi prématurément à l'art, a laissé diverses compositions pour piano et instruments à cordes qui sont pleines de mérite. Ses trios et quatuors pour piano sont très-mélodiques et estimés.

Fischer (Ferdinand). — Né en 1723. Violoniste distingué, fut pendant longtemps au service du duc de Brunswick. Il vivait encore à Munich en 1803. Il a composé de la musique de chambre restée manuscrite.

Fodor (Joseph). — Né à Venloo en 1752[1]. A l'âge de quatorze ans, il fut envoyé à Berlin, où il étudia le violon et la composition sous François Benda. Après avoir voyagé comme virtuose en Allemagne et être venu à Paris où il se fit entendre avec succès, il se fixa en 1794 en Russie. Il est mort à Saint-Pétersbourg en 1828.

Joseph Fodor a composé pour la chambre un assez grand nombre d'œuvres qui ont été gravées à Paris et en Allemagne et ont obtenu un très-grand succès lorsqu'elles ont paru.

Fraenzl (Ignaz). — Né à Manheim en 1736. L'un des plus grands violonistes de l'Allemagne; fut chef des concerts du prince palatin. Il a comme virtuose parcouru l'Allemagne, la France et l'Angleterre. Il vivait encore à Manheim en 1812. Il a composé pour la chambre de la musique qui a été gravée.

Fraenzl (Ferdinand). — Fils d'Ignace, né à Schwetzingen, en 1770, violoniste-compositeur, élève de son père, et qui a laissé une grande réputation en Allemagne. Talent précoce, il se fit entendre en jouant un concerto à l'âge de sept ans avec grand succès, et quatre années plus tard il était violoniste dans la musique du duc de Bavière. Il fit de nombreux voyages en Allemagne, en France, en Angleterre, en Italie, en Russie, et se fixa en 1806 à Munich, comme maître de chapelle de la cour de

1. Bien que par sa naissance cet artiste soit hollandais, on le comprend généralement dans l'école allemande, dont il avait puisé les principes à l'école de François Benda.

Bavière; il mourut dans cette ville en 1833. Ferdinand Fraenzl a composé pour la chambre; ses œuvres ont été gravées.

Graun (Johann-Gottlieb). — Né en 1698 à Nahrenbrück, en Saxe, mort à Potsdam en 1771, violoniste et compositeur, maître des concerts du grand Frédéric de Prusse. Il a composé considérablement de musique instrumentale restée manuscrite, sauf six trios pour le violon qui ont été publiés. Pour donner une idée de la fécondité de Graun, on se contentera de citer entre autres productions :

40 symphonies pour l'orchestre;
29 concertos pour le violon;
24 quatuors pour le violon;
36 trios pour le violon et basse, etc.

Cette musique manuscrite est pour la plus grande partie à la bibliothèque royale de Berlin.

Haensel (Peter). — Né à Leppe, en Silésie, en 1770. Violoniste-compositeur. Ses œuvres de musique de chambre sont très-nombreuses. Haensel a passé une année à Paris, de 1802 à 1803. Il est ensuite retourné à Vienne où il s'est fixé, et est mort en 1831.

Hoffmann (Heinrich-Anton). — Né à Mayence en 1770. Il étudia d'abord la philosophie et le droit, et se livra ensuite exclusivement à la carrière musicale. Violoniste de mérite, il fut encouragé par Mozart, qui appréciait son talent. Il fut engagé au service de l'électeur de Mayence, et puis nommé premier violon solo au théâtre national de Francfort-sur-le-Mein en 1799. En 1817, il eut la place de second chef d'orchestre à ce théâtre, et la conserva jusqu'en 1835, époque à laquelle il prit sa retraite. Antoine Hoffmann a laissé plusieurs œuvres de musique de chambre qui ont une valeur réelle, et qu'on ne connaît pas assez en

France. Ses duos pour violon et violoncelle méritent de figurer dans les meilleures bibliothèques musicales; on y rencontre une mélodie souvent charmante, et un style correct. La partie du violoncelle est digne, encore aujourd'hui, d'être jouée par les instrumentistes de talent.

Il est mort à Mayence en 1842.

Hunt (Carl). — Né à Dresde en 1766. Violoniste remarquable, qui fit partie de la chapelle royale de Dresde, où il se trouvait encore en 1810. Il a laissé de la musique de chambre.

Kammel (Anton). — Instrumentiste et compositeur, né en Bohême vers 1715, et qui travailla à Padoue, sous la direction de Tartini. Il vécut à Londres, où il fit partie de la musique du roi d'Angleterre.

Kammel a laissé de nombreuses compositions pour la chambre qui ont été, pour la plupart, gravées à Amsterdam.

Krommer (Franz). — Né à Kamenitz, en Moravie, en 1759. Violoniste distingué, compositeur fécond.

Successivement premier violon et chef de la musique du comte de Ayrum, à Simonthurm, en Hongrie, et directeur de la musique du prince Krasalkowitz, à Vienne; il quitta le service du prince pour s'adonner exclusivement au professorat. Il fut nommé en 1814 directeur de la musique de la chambre impériale, et il est mort à Vienne en 1831. Comme violoniste, Krommer n'a pas laissé une réputation exceptionnelle; toutefois sa fécondité prodigieuse comme compositeur le place au rang des musiciens remarquables de son temps; sa musique, peu jouée aujourd'hui, est cependant estimable, et mérite une place honorable dans les bibliothèques musicales. On trouvera la nomenclature de ses nombreuses œuvres de musique de chambre, au catalogue général.

Massoneau (Ludwig). — Né à Cassel dans la seconde moitié du xviiie siècle. Violoniste-compositeur. Après avoir exercé son art dans différentes villes d'Allemagne, il se fixa au service du duc de Mecklembourg-Schwerin et y resta jusqu'à sa mort, dont la date n'est pas exactement connue. Massoneau a eu une très-grande réputation en Allemagne comme violoniste; il a laissé plusieurs œuvres de musique de chambre qui ont été gravées.

Matthœi (Heinrich-August). — Né à Dresde en 1781, mort à Leipzig en 1835. Violoniste-compositeur de grand mérite. Il s'était livré de bonne heure à l'étude de la musique et du violon. Il se fit entendre à Leipzig en 1803, et y excita tant d'intérêt que quelques amateurs opulents le prirent sous leur protection et l'envoyèrent à Paris pour qu'il perfectionnât son talent. Il y devint élève de Rodolphe Kreutzer.

Grand travailleur, très-intelligent, il fit de rapides progrès; et lorsqu'en 1806 il retourna à Leipzig et s'y fit entendre, il y excita l'admiration générale.

Sa réputation s'étendit bientôt dans toute l'Allemagne. Il fut nommé en 1817 chef d'orchestre des concerts à Leipzig, et conserva jusqu'à sa mort ces fonctions, qu'il ne cessa de remplir de la manière la plus distinguée. Matthœi a composé pour la chambre.

Mayseder (Joseph). — Violoniste-compositeur éminent. Né à Vienne en 1789. Élève pour le violon de Schuppanzigh, il acquit un talent remarquable par le brillant de son exécution. Mayseder a toujours vécu à Vienne, où il fut successivement virtuose de la chambre de l'empereur, premier violon solo du théâtre de la cour, et enfin chef d'orchestre de la chapelle impériale; il a laissé un grand nombre d'œuvres de musique de chambre. Ses compositions, que les amateurs exclusifs de musique abstraite

affectent de dédaigner, sont loin d'être sans mérite; d'une mélodie facile à saisir, brillantes à l'exécution, elles méritent une place très-honorable parmi les productions de ce genre.

Toutes les œuvres de Mayseder ont été gravées à Vienne, où il est mort en 1869.

MOZART (JOHANN-GEORG-LÉOPOLD). — Père du grand Mozart, naquit à Augsbourg le 14 novembre 1719; il était fils d'un relieur de livres. Il se livra de bonne heure à la pratique du violon, et, tout en faisant de solides études classiques et de jurisprudence à Salzbourg, ses progrès en musique furent assez rapides pour qu'il fût reçu en qualité de violoniste dans la chapelle de l'évêque de cette ville en 1743. Il se livra dès lors avec ardeur à l'étude de la composition musicale et à celle de son instrument. Il a laissé de nombreux manuscrits de musique d'église, plusieurs opéras, et, en fait de musique de chambre, un seul trio pour deux violons. Mais ce qui a surtout contribué à établir la haute réputation de Léopold Mozart comme violoniste, c'est la méthode de violon qu'il fit paraître en 1756, à Augsbourg. C'est une œuvre des plus remarquables, et qui a contribué, dans une large part, aux progrès de l'art en Allemagne. Une seconde édition, revue par lui-même, parut à Augsbourg, chez Jacob Lotter, en 1770[1], avec un beau portrait de l'auteur jouant du violon.

Dans la préface de cette méthode, Mozart commence par donner un aperçu historique de la musique et des instruments à archet. Il y a de l'intérêt dans cette introduction; toutefois l'assertion de l'auteur, concluant à la fin de la dernière partie, et sur l'autorité de Tevo, à l'invention des instruments à archet

1. *Bibl. nat.* V. 1870. 1 vol. in-4° de 268 pages.

par certaines divinités de la fable, est au-dessous de toute critique[1].

Les parties les plus remarquables de son ouvrage sont les chapitres II, III, IV, V, où il parle (pages 54 à 109) de l'art de conduire l'archet; il y a là d'excellents principes, dont aujourd'hui encore on peut faire son profit.

Le reste du livre, où il traite du mécanisme, offre également des conseils précieux; et on comprend l'influence que cette œuvre remarquable, écrite avec ordre et lucidité, a dû avoir en Allemagne lorsqu'elle a paru.

Léopold Mozart, qui s'était marié en 1744, eut sept enfants, dont il ne conserva que deux : Wolfgang-Amédée et une fille nommée Marianne.

Il avait obtenu en 1762 la place de second maître de chapelle à la cour de Salzbourg; c'est à partir de cette époque qu'il commença à voyager avec ses deux enfants, dont l'un annonçait dès l'âge le plus tendre les dispositions merveilleuses qui l'ont conduit à l'immense renommée qu'il s'est acquise depuis. Dans l'avant-propos de la seconde édition de la méthode dont nous avons parlé, Léopold Mozart parle en termes touchants de ses deux enfants; nous pensons être agréable au lecteur en donnant la traduction de ces quelques lignes :

« Depuis l'année 1762, je fus très-peu à la maison; le talent musical extraordinaire dont le bon Dieu a si généreusement béni mes deux enfants a été la cause de mes voyages à travers une grande partie de l'Allemagne, et de mes séjours prolongés en France, en Hollande, en Angleterre, etc. Je pourrais ici saisir

1. Voir à ce sujet la première partie du présent ouvrage intitulé *Les instruments à archet*, chap. I

l'occasion d'entretenir le public d'un fait qui ne se produit peut-être qu'une fois dans un siècle, et qui, dans le domaine de la musique, n'a peut-être encore jamais atteint ce degré merveilleux; je pourrais décrire le génie surprenant de mon fils, et raconter en détail les progrès rapides et inouïs qu'il a faits dans toutes les branches de la science musicale depuis sa cinquième jusqu'à sa treizième année... Mais comme je n'ai à écrire ici qu'un court avant-propos, et non point une histoire détaillée, j'espère pouvoir, à mon retour d'Italie (où avec la protection de Dieu j'irai bientôt), entretenir le public non-seulement de ces détails, mais encore tenir la promesse que j'ai faite dans le dernier paragraphe de la première édition de ma méthode de violon[1] (il s'agissait de donner une suite à la méthode). »

Léopold Mozart ne revint à Salzbourg qu'en 1775, et n'en sortit plus; sa vie se passa dès lors dans un travail opiniâtre. Les voyages qu'il avait entrepris avaient établi la réputation de son fils, mais n'avaient point été fructueux, et la famille n'était pas heureuse[2]. La fin de sa vie ne fut pas exempte de déceptions; mais il trouva dans la religion, qu'il pratiquait sincèrement, des consolations qui adoucirent ses chagrins. Il mourut à Salzbourg, le 28 mai 1787, à l'âge de soixante-huit ans, précédant de quatre années seulement dans la tombe le génie qu'il léguait à la postérité. (Portrait Pl. LXXI.)

NERUDA (JOHANN-BAPTIST-GEORG). — Né à Rossiez en Bohême en 1704. Habile violoniste et violoncelliste, il fut attaché pendant

1. Léopold Mozart n'a pas mis ce projet à exécution.

2. Lorsque la famille Mozart revint à Salzbourg en 1775, Wolfgang était dans sa vingtième année et dans toute la force de son génie; il en était réduit à postuler auprès de l'électeur de Bavière une place de 500 florins (un peu plus de 1,000 francs par an) qui lui était refusée. Les larmes viennent aux yeux lorsqu'on lit ces détails dans la biographie de Mozart.

plus de trente années à la musique de l'électeur de Saxe à Dresde. Néruda a beaucoup composé pour la chambre et pour l'orchestre, mais toute sa musique est restée manuscrite, sauf six trios pour violon, gravés en Allemagne en 1763.

NICOLAI (JOHANN-MICHAEL). — Vivait à Stuttgard dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, au service de la cour de Würtemberg. Il a laissé plusieurs œuvres de musique de chambre, gravées à Augsbourg.

ORDONEZ (CARL). — Né en Espagne dans la première partie du XVIII[e] siècle. Violoniste-compositeur, qui était au service de la cour impériale de Vienne en 1766. Il a fait graver à Lyon une œuvre de quatuor[1].

PECHATSCHEK (FRANZ). — Né à Vienne en 1795. Il fut premier violon de la cour de Hanovre, et nommé en 1827 maître des concerts du grand-duc de Bade à Carlsruhe, où il est mort en 1840. I la composé quelques morceaux de musique de chambre qui ont été gravés à Vienne.

PICHEL OU PICHL (WENCESLAS). — Né en 1741 à Bechin, en Bohême. Violoniste-compositeur. Il fit son éducation complète chez les jésuites, suivit ensuite à Prague les cours de l'Université de philosophie, de théologie et de droit. Tout en poursuivant ses études, il pratiqua la musique avec grand succès et s'y adonna complétement. Il fut nommé en 1771 premier violon du théâtre national à Vienne, et en 1775 directeur de la musique de l'archiduc Ferdinand à Milan, position qu'il conserva jusqu'en 1796. Lorsque la Lombardie fut envahie par les Français, il retourna à Vienne, où il est mort en 1804.

1. L'Espagne n'ayant pas de représentants spéciaux comme violonistes, nous avons compris Ordonez dans l'école allemande dont il avait les traditions.

Les ouvrages de Pichl, composés pour la chambre, sont extrêmement nombreux, et ont été gravés en Allemagne, en Hollande et à Paris. Il a laissé en outre en manuscrit une collection de compositions de différents genres tellement considérable qu'on a peine à comprendre comment une carrière assez courte a pu suffire à tant d'œuvres diverses. Voici quelques chiffres qui donneront une idée de cette prodigieuse fécondité :

Il existe en manuscrit de cet auteur quarante-huit symphonies à grand orchestre, trente trios pour violon, cent quarante-huit quatuors pour baryton, violon, alto et basse, vingt-quatre caprices pour violon seul, douze sonates pour violon, vingt-cinq messes, trois opéras latins (dont il a écrit les paroles), sept opéras sérieux ou bouffes, etc., etc.

Pixis (Friedrich-Wilhelm). — Né à Manheim en 1786. Violoniste distingué, élève de Fraenzl. Il voyagea constamment en Europe comme virtuose et acquit la réputation d'un bon instrumentiste. Il a très-peu composé. Toutes les œuvres publiées sous le nom de Pixis, et qui sont bien connues des amateurs, sont de son frère Jean-Pierre, pianiste et compositeur de très-grand mérite.

Raab (Léopold-Friedrich). — Né en 1721 à Glogau en Silésie, fit de bonnes études chez les jésuites à Breslau et se livra à l'étude du violon et de la composition. Il se mit sous la direction de François Benda et devint un de ses meilleurs élèves. Raab se fixa à Berlin, où il vivait encore en 1784 : il a composé des concertos pour le violon restés en manuscrit.

Son fils Ernest-Henri-Otto, qui fut son élève, était un violoniste très-distingué, qui résida à Saint-Pétersbourg, où il fut nommé musicien de la cour.

Reichardt (Johann-Friedrich). — Né à Königsberg en 1752,

un des musiciens les plus instruits et les plus remarquables de l'Allemagne pendant la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Littérateur et philologue, possédant une érudition profonde, pianiste, violoniste de l'école de Benda, compositeur fécond, Reichardt a eu une influence très-grande sur les progrès de l'art en Allemagne. Il est mort dans une habitation qu'il possédait auprès de Halle, en 1814. De ses nombreuses compositions il n'est resté, en fait de musique de chambre, que six trios pour deux violons et basse, gravés à Offenbach, chez André.

Romberg (Andreas). — Fils de Gérard-Henri Romberg, clarinettiste et directeur de musique à Munster, naquit à Wechte près Osnabruck, le 27 avril 1767. Violoniste très-remarquable, compositeur fécond, il entra d'abord en qualité de violoniste au service de l'électeur de Cologne, et se mit ensuite à faire de nombreux voyages avec son cousin Bernard Romberg, le grand violoncelliste. Il habita Hambourg de 1797 à 1799, visita l'Angleterre, puis se fixa à Paris pendant quelques années; mais n'ayant pas rencontré dans cette ville tout le succès qu'il avait espéré pour ses compositions, il retourna à Hambourg et s'y maria. Appelé à Gotha en 1815, avec le titre de maître de chapelle de la cour, A. Romberg y vécut depuis lors avec sa famille. Il mourut dans cette ville le 10 novembre 1821, à l'âge de cinquante-huit ans. Virtuose de très-grand talent, Andreas Romberg fut un compositeur remarquable; Fétis dit en parlant de lui :

« André Romberg fut un des compositeurs les plus féconds de son époque, si ce n'est le plus fécond de tous. Il s'est essayé dans tous les genres, et dans tous, à l'exception de la scène, il a montré du talent. » Nous aurons l'occasion, dans notre troisième volume, de reparler d'Andreas Romberg comme compositeur de musique de chambre. (Portrait Pl. LXXIII.)

RUST (FRIEDRICH-WILHELM). — Né en 1739, à Warlitz, dans la principauté d'Anhalt, l'un des musiciens allemands les plus distingués du XVIII[e] siècle. Élève de François Benda sur le violon. Il jouait également bien du clavecin, de la viole d'amour et du violoncelle.

Il fut nommé directeur de la musique du prince d'Anhalt à Dessau, et mourut dans cette ville, le 28 février 1796, à l'âge de cinquante-sept ans.

F.-W. Rust a beaucoup composé et ses productions ont une originalité et un charme particuliers. Il a laissé entre autres près de quarante sonates pour le violon, dont la plupart sont restées manuscrites.

RYBA (JACOB-JOHANN). — Virtuose sur le violon, le violoncelle et l'orgue, compositeur; né à Przesstiez, en Bohême, en 1765. Son père était organiste et commença de bonne heure son éducation musicale. A l'âge de huit ans Ryba jouait brillamment les concertos de Wagenseil sur le clavecin. En 1780, il entra au séminaire de Saint Wenceslas, à Prague, et y fit des études sérieuses tout en se livrant à la musique. Nommé recteur du gymnase de Roczmittal, en 1788, il mourut en 1815, âgé de cinquante ans, dans l'exercice de ces fonctions.

Ryba a beaucoup composé. Voici la liste de ses ouvrages qui sont restés manuscrits :

66 messes, 30 offertoires, 20 motets, 5 Te Deum, 7 Salve Regina, 408 allemandes et contredanses pour l'orchestre, 56 duos pour divers instruments, 48 trios *id.*, 72 quatuors *id.*, 7 quintettes, 35 symphonies pour l'orchestre, 38 concertos pour divers instruments, 87 sonates *id.*, 130 œuvres de variations, 6 opéras-comiques, 35 sérénades, 80 chansons allemandes et bohémiennes, dont une partie a été imprimée à Prague.

Le tout forme un ensemble de 1,130 œuvres diverses : fécondité surprenante chez un homme mort jeune encore et qui n'avait pas fait de la musique son occupation exclusive.

SCHELLER (JACOB). — Violoniste de mérite, né en Bohême en 1759. Il habita d'abord Vienne et fut ensuite employé dans la musique de l'électeur Palatin, à Manheim. Scheller voyagea comme virtuose, et résida à Paris pendant trois ans. Nommé ensuite maître des concerts du duc de Würtemberg, il conserva cette position de 1785 à 1792. L'époque de sa mort est inconnue.

SCHLEGER (FRANZ). — Violoniste attaché à la chapelle impériale de Vienne. Il a fait graver à Paris six trios pour deux violons et basse, chez Bailleux.

SCHLESINGER (MARTIN). — Né en 1751, à Wildenswerth, en Bohême. Il fit partie de la chapelle de l'archevêque de Presbourg comme violon solo et chef des concerts ; puis il se fixa à Vienne en qualité de virtuose de la chambre du comte Erdœdy. Il est mort dans cette ville en 1818, laissant diverses œuvres gravées pour son instrument.

SCHUPPANZIGH (IGNAZ). — Né en 1776, à Vienne. Destiné à l'étude des sciences par son père qui était professeur à l'Académie de Vienne, il ne s'occupa d'abord de la musique que comme amateur ; mais il acquit bientôt un talent si remarquable sur le violon, qu'il embrassa définitivement la carrière musicale ; sa réputation ne tarda pas à s'établir ; excellent chef d'orchestre, il dirigea des concerts publics avec succès. Il fut attaché à la musique du prince Razumowski, ambassadeur de Russie à Vienne. Ami intime de Beethoven, ce dernier lui confiait toujours la première exécution de ses quatuors lorsqu'ils paraissaient ; c'est surtout dans cette spécialité de la musique de chambre qu'il acquit

une grande réputation. Lorsque le prince Razumowski quitta Vienne, Schuppanzigh entreprit des voyages en Allemagne pour donner exclusivement des séances de quatuors dans lesquelles il obtint de grands succès. De retour dans sa ville natale, il fut nommé membre de la musique de la chambre impériale, et en 1830 chef d'orchestre de l'Opéra de la cour; mais il mourut subitement le 2 mars de la même année. Il a laissé diverses compositions pour son instrument.

SCHWEIGL (IGNAZ). — Né à Vienne, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle; violoniste de mérite, qui s'est fait connaître surtout par la méthode de violon qu'il a publiée à Vienne en 1785. Il donna plus tard (en 1794 et 1795) une seconde édition de cet ouvrage, publiée à Prague.

SEIDEL (FERDINAND). — Né à Falkenberg, en 1705. Élève de Rosetti. Il faisait partie de la musique de l'archevêque de Salzbourg en 1756. Il a beaucoup écrit pour son instrument; mais le tout est resté inédit.

SEIDLER (CARL-FERDINAND). — Né à Berlin en 1778. Un des violonistes qui ont eu la plus grande réputation en Allemagne. Il fut élève de Haak, et, en 1793, entra dans la musique du roi de Prusse. En 1806, il alla à Vienne, où il obtint de brillants succès. De retour à Berlin, Seidler fut nommé maître des concerts et premier violon de la chapelle royale. Il est mort dans cette ville en 1840. Il a composé pour son instrument.

SEYFARTH (JOHANN-GABRIEL). — Né à Reisdorf, dans les environs de Weimar, en 1711. Bon violoniste et compositeur, il fut au service du prince Henri de Prusse en 1740. Il a composé beaucoup de ballets pour l'Opéra de Berlin, et de la musique instrumentale, dont la plus grande partie est restée en manuscrit.

SPOHR (LUDWIG). — Le plus grand violoniste et l'un des

compositeurs les plus illustres de l'Allemagne; naquit à Brunswick le 5 avril 1784. Le père, qui était médecin dans cette ville, fut envoyé, deux ans après la naissance de son fils, à Seesen, petite ville du duché, pour y exercer sa profession. C'est là que se passèrent les premières années de l'enfance de Spohr[1]. Son père et sa mère étaient grands amateurs de musique, et il puisa de bonne heure auprès d'eux cet amour profond de l'art qui ne l'abandonna jamais. D'une précocité surprenante, âgé de cinq ans, il chantait avec sa mère, dans leurs réunions musicales du soir. On lui acheta un mauvais petit violon, et seul, cherchant ses notes et les trouvant, il reproduisait avec justesse et mesure les mélodies qu'il connaissait et que sa mère accompagnait sur le piano. Il prit ses premières leçons de violon du recteur Riemen Schneider. A peine était-il capable de poser les doigts sur son instrument qu'il fit sa partie dans les trios du soir.

En 1791, arriva à Seesen un émigré français nommé Dufour, amateur, qui possédait un talent remarquable sur le violon; il s'établit dans la ville comme maître de langues, et était reçu chez le père de Spohr. Chaque fois qu'il venait on faisait de la musique après le dîner, et notre artiste raconte que la première fois qu'il l'entendit il en fut ému jusqu'aux larmes. Dufour, ayant été frappé des dispositions surprenantes du jeune Spohr, pria son père de l'autoriser à lui donner des leçons, et en peu de temps les progrès de l'enfant furent tellement rapides qu'on se décida à lui faire suivre la carrière musicale.

Spohr avait alors sept ans, et déjà, sans autre conseiller que son génie, il faisait des essais de composition. Ses premières productions furent des duos de violon qu'il jouait avec son maître.

1. Les détails qui suivent sont tirés de l'autobiographie de Spohr.

« Ces duos, dit-il, qui ont été conservés avec soin par mon père, sont incorrects et enfantins, et cependant ils ont une forme et une mélodie coulantes. » Bientôt il fallut donner au jeune artiste une direction plus sérieuse, et il fut envoyé à Brunswick, où il commença à prendre des leçons de violon de Kunisch qui était au service du duc, et à étudier l'harmonie avec un vieil organiste nommé Hartung, qui mourut au bout de quelques mois; ce furent les seules leçons d'harmonie que reçut Spohr : son génie et son aptitude firent le reste.

L'assiduité constante qu'il apportait au travail, jointe à ses dispositions naturelles, le firent progresser assez rapidement pour que Kunisch lui-même s'aperçût qu'il devenait insuffisant, et conseillât à son père de le mettre dans les mains de Maucourt, qui était alors maître de chapelle du duc, et violoniste de talent. Après une année d'études, déjà capable de jouer dans les concerts où il faisait entendre avec succès de la musique de sa composition, son père prit le parti de l'abandonner à lui-même, bien qu'il n'eût alors que quatorze ans, et l'envoya seul à Hambourg avec son violon et une petite somme d'argent, en lui donnant plusieurs lettres d'introduction pour des amis qu'il avait dans cette ville. Spohr arrive, remet une de ces lettres à l'ami auquel elle était destinée. A peine ce dernier l'a-t-il lue qu'il regarde son jeune recommandé et lui dit :

« Votre père sera donc toujours le même! quelle folie de lancer ainsi un jeune garçon dans le monde au petit bonheur! »

Il lui représenta ensuite à quel point il était difficile de donner concert à Hambourg sans avoir les fonds nécessaires pour subvenir aux premiers frais; que, du reste, la saison était peu propice à cause de l'absence de tous les gens riches, alors à la campagne, et qu'une tentative n'avait aucune chance de succès.

Le jeune garçon, ému d'abord jusqu'aux larmes de sa mésaventure, reprit vite son sang-froid; il jugea la position impossible à Hambourg, fit un paquet de son violon et de ses effets, l'adressa par la voiture publique à Brunswick. Comme il lui restait fort peu d'argent et que, par une fierté louable, il ne voulait pas en demander à son père, il partit bravement à pied. En arrivant dans cette ville, où il avait cependant de nombreux amis, il ne se trouva pas beaucoup plus avancé : il lui fallait une situation, et comment y parvenir? Il prit le parti d'écrire au duc de Brunswick en lui demandant comme faveur de vouloir bien l'entendre. La réponse fut favorable; il joua un de ses concertos avec un tel talent que ce prince le prit dès lors sous sa protection, et commença par le recevoir membre de sa chapelle, avec un traitement de 100 thalers par an (environ 375 francs). A partir de cette époque Spohr n'eut jamais recours à sa famille et put se suffire à lui-même.

Nous ne pouvons entrer dans les détails charmants que donne Spohr sur ces premiers temps de sa vie d'artiste; toutefois nous ne résistons pas au désir de raconter l'anecdote suivante :

Une fois par semaine on faisait de la musique chez la duchesse; cette bonne dame aimait à faire sa partie d'hombre et à aucun prix ne voulait être distraite lorsqu'elle se livrait à ce jeu de cartes qui était sa passion. On avait donc soin, lorsque le duc ne devait pas assister à la soirée, de couvrir le parquet de tapis, et ordre était donné aux musiciens de jouer pianissimo. Un soir donc que le jeune Spohr devait exécuter un nouveau concerto de sa composition, le duc n'assistait pas à la séance. Le morceau commence, et l'exécutant, s'abandonnant bientôt à son inspiration, déploie toute la vigueur dont il était capable; l'orchestre suit l'impulsion; mais voilà qu'au beau milieu de son élan, un

laquais arrive, lui saisit le bras et lui dit : « Madame la duchesse vous fait dire de ne pas faire un vacarme pareil! »

L'injonction n'eut pas de succès et le concerto se termina, au grand désespoir de la duchesse, aussi brillamment qu'il avait commencé. Le lendemain Spohr raconta son aventure au duc, qui s'en amusa beaucoup.

Le duc de Brunswick, amateur éclairé, ayant joué lui-même du violon, se préoccupait de l'avenir de son protégé : il comprenait que ce dernier avait un autre rôle à remplir que de rester toute sa vie au service d'une petite cour d'Allemagne où manquaient les grandes occasions de cultiver les facultés dont la nature l'avait doué. Aussi lui proposa-t-il de le mettre dans les mains de l'artiste le plus capable, par sa haute position, de les développer, en subvenant d'ailleurs à toutes les dépenses qui pourraient en résulter. Spohr accepta avec empressement, et, après quelques démarches restées infructueuses auprès de Viotti, qui alors s'était livré à Londres au commerce des vins, il fut convenu avec François Eck que celui-ci prendrait Spohr comme élève, et l'emmènerait avec lui dans un voyage qu'il devait entreprendre en Allemagne et en Russie.

L'un et l'autre partirent au commencement du mois d'avril 1802 : nous ne les suivrons pas dans ce voyage; qu'il nous suffise de dire qu'après quatorze mois d'études sérieuses Spohr quitta son maître pour revenir en Allemagne : il avait acquis un talent de premier ordre sur le violon et son génie pour la composition commençait à faire sensation. Il fut reçu à Brunswick par son ancien protecteur avec la même bienveillance, qui ne fit qu'accroître la reconnaissance qu'il lui voua dès lors pour toute sa vie.

En juin 1805, dans sa vingtième année, Spohr fut engagé

comme maître des concerts du duc de Saxe-Cobourg-Gotha. Il épousa, le 2 février 1806, Mlle Dorothée Scheilder, fille d'une cantatrice de Gotha. Mlle Scheildler passait alors pour la première harpiste de l'Allemagne. A partir de cette époque, tout en conservant le titre de maître de chapelle de la musique du duc de Gotha, Spohr entreprit de nombreux voyages artistiques en Allemagne. Sa réputation grandit avec son talent. En 1813 il accepta la place de chef d'orchestre à Vienne et resta dans cette ville pendant quatre années.

Après avoir quitté Vienne à la fin de 1816, les deux époux partirent pour l'Italie, qu'ils parcoururent avec leur succès accoutumé. En 1819 ils vinrent à Paris, puis à Londres. Spohr excita dans cette dernière ville un enthousiasme qui augmenta encore la grande réputation qu'il avait acquise en Allemagne. Entré en 1822 au service du duc de Hesse-Cassel, en qualité de maître de chapelle, il eut le malheur de perdre sa femme, et se remaria, en 1836, avec Mlle Marianne Pfeiffer, de Cassel, excellente pianiste.

De nouveaux et fréquents voyages dans toute l'Europe affirmèrent de plus en plus l'immense réputation de Spohr. Il vint une seconde fois à Paris en 1844 et obtint de tous nos musiciens l'accueil le plus chaleureux. Une démonstration particulière dont il fut l'objet à cette occasion le toucha profondément. Le dimanche 14 juillet, les artistes composant l'orchestre du Conservatoire de Paris se réunirent dans la salle des concerts, ayant Habeneck, leur chef d'orchestre, à leur tête; Spohr, invité, parut avec sa famille. Sur les pupitres se trouvaient les parties de sa quatrième symphonie. Habeneck lui offre le bâton de dirigeant et l'exécution a lieu sous la direction du maître. Habeneck fait ensuite exécuter la symphonie pastorale de Beethoven. L'en-

thousiasme des exécutants, la profonde émotion de Sophr, la perfection de cette exécution à huis clos, tout cela élevait au rang d'une véritable solennité musicale cette réunion improvisée.

Le lendemain, lorsque Spohr s'apprêtait à monter en voiture pour quitter Paris, une députation des artistes du Conservatoire vint lui remettre une lettre collective dans laquelle on le remerciait, en termes flatteurs, de l'honneur qu'il avait bien voulu faire à l'art français en venant visiter l'institution, et on lui remettait une médaille constatant la date de sa fondation.

Spohr continua chaque année ses voyages accoutumés, il n'y avait pas de fête musicale en Allemagne où il ne fût convié pour la diriger. Cette carrière artistique si laborieuse et si bien remplie se trouva tout à coup arrêtée par un accident fatal : le second jour des fêtes de Noël de 1857, il fit une chute malheureuse et se cassa le bras gauche. La guérison se fit; mais il s'aperçut bientôt qu'il lui serait désormais impossible de jouer du violon, et il fut obligé de renoncer à son instrument.

La fin de sa vie fut un triomphe continuel; aimé et honoré de tous pour son caractère bon et honnête, toutes les villes de l'Allemagne se disputaient l'honneur de fêter ce grand génie. La dernière fois qu'il dirigea un orchestre fut à Meiningen, où on l'avait instamment prié de venir assister à un concert de bienfaisance; il est vraiment touchant de lire la description de cette fête (pendant le printemps de 1859, six mois avant sa mort).

Le maître de chapelle de Meiningen était alors J. Bott, l'un de ses élèves favoris. Le jour du concert, la salle était comble. Au fond de l'estrade apparaissait le buste de Spohr entouré de palmes et de lauriers; le pupitre du chef d'orchestre était couvert de couronnes et de fleurs. Le public attendait avec anxiété l'apparition du grand maître. Il paraît, des milliers de voix l'accla-

ment, il saisit le bâton de chef d'orchestre, un silence profond s'établit, et, après quelques moments, résonnent les premières notes de la belle symphonie : *Die Weihe der Tœne.* Les exécutants, enthousiasmés par la présence du vénérable vieillard, se surpassent, et Spohr reçoit les honneurs d'un véritable triomphe.

Au mois de juillet suivant, il se rend aux bains d'Alexandersbad; il s'arrête à Hildburghausen pour passer la nuit. Quelle est sa surprise d'y trouver le directeur de la musique Mahr, qui l'attendait avec un équipage pour le conduire lui-même à son hôtel; le chemin était couvert de jeunes filles qui lui offraient des fleurs. En arrivant il trouve le salon orné de guirlandes, et la députation des musiciens de la ville venue pour lui rendre hommage. Le soir, les membres des sociétés chorales lui donnent une sérénade, et le lendemain il est reconduit à sa voiture au milieu des admirables chœurs des élèves du gymnase.

Mais sa santé déclinait; depuis longtemps tourmenté par des insomnies et un malaise général, ses forces diminuaient. Il s'éteignit doucement au milieu des siens qui l'adoraient, le 22 novembre 1859, à dix heures du soir, à l'âge de soixante-quinze ans.

Comme violoniste, Spohr est incontestablement le plus grand maître de l'Allemagne. Depuis François Benda, qui avait fait école tout en laissant de grands progrès à réaliser, aucun artiste n'avait atteint ce degré de supériorité. Une manière large et vigoureuse, une grande justesse dans les traits les plus difficiles, une étude approfondie des ressources de l'archet, il avait réuni les plus hautes qualités d'un instrumentiste habile. La seule critique qu'on lui ait adressée était de manquer un peu de charme et de grâce dans son jeu.

La grande réputation de Spohr lui vient surtout de ses com-

positions; son nom peut figurer avec gloire auprès de ceux des plus grands compositeurs de l'Allemagne. Il ne nous appartient pas de juger si on peut ou non lui décerner le titre d'homme de génie et le mettre sur la même ligne que les Mozart, les Beethoven, les Mendelssohn; personne, toutefois, ne lui refusera un immense talent et une science profonde des ressources de l'art.

En France, sa musique, tout en rencontrant une sympathie respectueuse, n'a jamais été beaucoup au delà; et le public des concerts du Conservatoire de Paris ne lui a pas accordé les faveurs qu'il réserve exclusivement aux œuvres des plus grands maîtres.

Sa quatrième symphonie, *la Naissance de la Musique*, jouée pour la première fois dans la salle de la rue Bergère, le 8 février 1846, obtint un succès que la critique du temps attribua surtout à la façon remarquable dont le beau solo de violoncelle de l'andante (la sérénade $\frac{9}{16}$ en sol mineur) fut exécuté par M. Franchomme : ce fut, en réalité, un succès d'estime pour l'auteur. Une seconde audition de la même œuvre, qui fut exécutée le 14 février 1847, ne provoqua que les sympathies d'une minorité enthousiaste[1]. Depuis lors nous regrettons de ne plus voir

1. Cette symphonie, intitulée en allemand *Die Weihe der Tœne*, avait déjà été jouée à Paris quelques années auparavant par l'orchestre du Gymnase musical sous la direction de Tilmant aîné. Cette Société, fondée en 1834, cessa après un court exercice.

On ne joua au Conservatoire que la première et la deuxième partie de la symphonie. Voici comment s'exprime le critique de la *Revue et Gazette musicale de Paris*, après la première audition : . . . . . « La sérénade est ce qu'il y a de mieux dans cette seconde » partie, elle lui a valu les honneurs du *bis*. Le rare talent que M. Franchomme a dé» ployé dans le solo de violoncelle n'a pas peu aidé à bien disposer le public. . . . . » Somme toute, les deux fragments de la symphonie de Spohr ont été bien accueillis, sans laisser pourtant de traces profondes. » (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 15 février 1846 et 21 février 1847.)



figurer le nom de Spohr sur le programme des concerts du Conservatoire de Paris.

Ne cherchons pas à expliquer cette défaveur, qu'en historien fidèle nous nous contentons de signaler.

Spohr a laissé cent soixante œuvres composées presque exclusivement de musique instrumentale. Sa musique de chambre pour instruments à cordes est peu connue en France, et c'est grand dommage, car elle est digne en tous points de figurer parmi les meilleures productions de ce genre.

Stad. — Violoniste-compositeur, se trouvait probablement à Paris en 1765; car on imprima de lui, à cette époque, chez Sieber, six sonates pour violon et basse, op. 3. Il fut plus tard premier violon du théâtre à Strasbourg et séjourna ensuite à Vienne en Autriche, où il fit graver et publier trente-sept variations pour violon avec basse.

Stamitz (Johann-Carl). — Né en 1719 à Deutschbrod, en Bohême, mort à Manheim en 1761. L'un des violonistes-compositeurs les plus illustres de son époque. Fils d'un maître d'école, son génie pour la musique lui tint lieu de professeur; pour le violon comme pour l'harmonie, il fut son propre élève. Jean Stamitz a beaucoup composé en musique instrumentale, et ses symphonies passèrent dans son temps pour ce qu'on avait de plus beau dans ce genre. Ses compositions ont longtemps défrayé les programmes de nos concerts spirituels à Paris, et avec un succès qui n'a cédé qu'à l'apparition d'Haydn.

Comme violoniste, Jean Stamitz n'a pas été moins distingué qu'au point de vue dont nous venons de parler. Les œuvres qu'il a laissées pour l'instrument en sont une preuve éloquente : nous citerons entre autres un divertissement en duo pour un violon seul, publié à Paris chez Trébon et Huberty, et qui encore

aujourd'hui, malgré les progrès accomplis, offre à l'exécutant de sérieuses difficultés.

Stamitz (Carl). — Fils aîné de J.-C., né à Manheim, le 7 mai 1746. Élève de Cannabich pour le violon. Il fut surtout renommé pour son talent sur la viole d'amour et sur l'alto. C. Stamitz fit un voyage à Paris en 1770, et s'engagea au service du duc de Noailles, auprès de qui il resta jusqu'en 1785. Il retourna ensuite en Allemagne et la parcourut jusqu'en 1790, partit alors pour la Russie, et vécut plusieurs années à Saint-Pétersbourg. Il revint dans sa patrie en 1800, et mourut l'année suivante à Iéna, où il s'était fixé. Charles Stamitz a laissé parmi ses œuvres plusieurs compositions pour la chambre.

Stamitz (Anton). — Second fils de J.-C., né à Manheim en 1753. Il était violoniste, et a composé pour la chambre. Les détails de la vie de celui-ci ne paraissent pas bien connus : il est certain qu'il vécut à Paris au moins jusqu'à la Révolution. Choron et Fayolle le citent comme ayant fait partie, pendant longtemps, de la chapelle du roi à Versailles, et ce n'est pas sans fondement, car :

1° Nous trouvons ce titre sur une de ses œuvres que nous avons sous les yeux : Six sonates en duos pour deux violons, dédiées à Mgr le comte d'Artois, composées par M. Anton Stamitz, *ordinaire de la musique du Roi*. Paris, chez Baillon, sans date. La gravure et l'impression nous font supposer de 1785 à 1790[1];

2° *L'Almanach musical de 1781* annonce de lui un concerto pour violon, op. 27. Paris, chez Lemenu et Boyer.

1. Existe à la Bibl. nat. sous la marque Vm, 1589.

Le même recueil de 1782 annonce encore de lui six duos concertants pour un violon et un violoncelle;

3° Enfin, comme dernière preuve beaucoup plus concluante que les autres, nous rencontrons son nom sur la liste des seize violons qui faisaient partie de la musique du roi de France lorsqu'elle fut dissoute le 10 août 1792.

STARZER. — Bon violoniste, a habité Vienne jusqu'en 1762, époque à laquelle il fut engagé à Saint-Pétersbourg, où il résida jusqu'en 1770. Il revint alors à Vienne, où il mourut en 1793. Starzer est surtout connu en Autriche comme compositeur de ballets qui eurent du succès dans leur temps. Il n'a rien laissé en musique de chambre.

TIETZ ou TITZ (AUGUST-FERDINAND). — Né en Autriche en 1762. Violoniste et compositeur distingué. Il fut attaché à la chapelle impériale à Vienne, et voyagea ensuite en Russie; finalement il se fixa à Dresde en 1799, où il fit partie de la musique royale. Titz a composé de la musique de chambre qui a été gravée en Allemagne.

VEICHTNER (FRANZ-ADAM). — Né en 1745, mort à Pétersbourg vers 1820.

Violoniste-compositeur, élève de François Benda. Il fut maître de chapelle du duc de Courlande. Lorsque la chapelle du duc fut dissoute en 1796, il se rendit à Saint-Pétersbourg, où il séjourna de 1814 à 1820. Il a composé pour la chambre.

WALTHER (JOHANN-JACOB). — Né en 1650, à Witterda près Erfurt, mort dans les premières années du XVIII[e] siècle. Violoniste-compositeur très-remarquable, et faisant date dans l'histoire du violon en Allemagne.

Son origine fut très-humble; car Walther, l'auteur du lexique musical allemand, le donne comme ayant été laquais d'un

grand seigneur polonais, chez lequel il aurait reçu les premiers principes du violon. Il fut attaché comme violoniste au service de l'électeur de Saxe, et il s'y trouvait probablement en même temps que Westhoff. Toujours est-il qu'il montra dans son art un esprit de recherche qui l'amena à produire sur son instrument des effets nouveaux.

Voici les titres exacts des compositions qui ont été gravées de lui :

1° Scherzi di violino solo con il basso continuo per l'organo o cembalo, accompagnabile anche con una viola o liuto, di Georgiæ-Walther primo violonista di camera di S. A. E. di Sassonia, ann. 1676, in-f° (sans nom de lieu).

2° Hortulus Chelicus, uni violino, duobus, tribus et quatuor subinde chordis simul sonantibus harmonice modulanti, studiosa varietate consistus a J.-J. Walther; E.-E. Elec. Mogunt. Secretario italiano et Moguntiæ, sumptibus Ludov. Bourgeat, 1688, in-f° obl. de 129 pages gravées sur cuivre. La dernière pièce de cette œuvre est intitulée Serenato ad un choro di violini, organo tremolante, chitarino, piva (cornemuse), due trombe e timpani, lira tedesca, e arpa smorzata, per un violino solo.

Cet *Hortulus Chelicus* paraît avoir eu du renom, car il fut gravé et publié de nouveau en 1708, à Mayence.

Walther prend le titre de Secrétaire italien de l'électeur de Mayence ; nous ignorons quelles étaient les attributions de cette charge.

Wanhall (Johann-Baptist). — Né en 1739, en Bohême, au village de Neu-Nechanitz. Fils d'un paysan, il montra de telles dispositions pour la musique qu'à l'âge de dix-huit ans, n'ayant reçu de leçons que des maîtres d'école, il fut reçu organiste à Opoezna, en Bohême, puis directeur des chœurs de

l'église de Niemeczowes. Il s'était livré à l'étude du violon et était devenu habile. Patronné par la haute noblesse du pays, il vint à Vienne, où il se fit une brillante réputation comme violoniste et comme compositeur. Il est mort dans cette ville le 26 août 1813, laissant une nombreuse collection de musique gravée, parmi laquelle se trouvent plusieurs œuvres de musique de chambre.

Westhoff (Johann-Paul von). — Musicien, violoniste et savant, né à Dresde en 1656, où son père, Frédéric de Westhoff, ancien capitaine au service de la Suède, résidait en qualité de violoniste de la chambre de l'Électeur de Saxe. Frédéric Westhoff avait servi sous les ordres de Gustave Adolphe : ayant été dépouillé de tout ce qu'il possédait par des brigands au retour d'une campagne, il se réfugia à Dresde, où, mettant à profit un talent de musicien qu'il avait jusqu'alors pratiqué en amateur, il entra chez l'Électeur de Saxe comme musicien de sa chambre.

Jean-Paul, dont nous nous occupons ici, outre ses talents de bon musicien et d'habile violoniste, connaissait à fond les langues italienne, française et espagnole. Aussi fut-il engagé par les princes de la cour de Saxe comme professeur de langues en 1671.

Il quitta cette place en 1674 pour aller à Lubeck, lieu de naissance de son père, mais il revint bientôt à Dresde. Après un voyage en Suède, en 1679, il fit, comme enseigne d'une compagnie colonelle, une campagne en Hongrie, contre les Turcs, sous les ordres du général impérial de Schultz. A l'issue de cette guerre, il fut rappelé par l'Électeur de Saxe, et replacé dans ses anciennes fonctions de musicien.

En 1682, lors d'un voyage qu'il fit en Italie et en France, il reçut un brillant accueil à la cour du Duc de Florence et à celle

du Roi de France. Il joua devant Louis XIV, en décembre 1682, plusieurs morceaux de sa composition : il obtint un grand succès. Le monarque fut surtout enchanté d'une pièce à quatre temps, en batterie d'archet, exécutée vigoureusement, qu'il fit répéter plusieurs fois à Westhoff, et à laquelle il donna le nom de *la Guerre*[1].

Westhoff fit également un voyage à Vienne en 1684, où l'Empereur, en témoignage de sa satisfaction, lui fit présent d'une chaîne d'honneur en or. Il visita pendant ce voyage l'Angleterre, la Hollande, les Pays-Bas, le Brabant et les Flandres, et revint à Dresde en 1685.

Il y resta jusqu'à la nomination du Roi de Pologne, et alors il partit pour Wittembourg, où il s'établit comme professeur de langues étrangères, et mourut dans cette ville en 1705. Il a été gravé de sa composition : VI sonate a violino solo e basso continuo. Dresden, 1694, auf eigene Kosten.

Wraniezki ou Wranitzki (Paul). — Né à Neureisch, en Moravie, en 1756. Habile violoniste, compositeur très-distingué. Il avait commencé de sérieuses études littéraires ; mais il acquit bientôt sur le violon un talent si remarquable, qu'il se livra exclusivement à la musique. Il vécut à Vienne, où il remplit les fonctions de directeur de l'Opéra allemand et du théâtre de la cour, de 1785 à 1808, époque de sa mort. Les productions de Paul Wranitzki sont considérables. Il a été gravé de lui en musique de chambre de nombreux quatuors, dont on trouvera la liste exacte au Catalogue général.

Wraniezki (Anton). — Frère du précédent, né en 1761, à Neureisch. Après avoir terminé ses études complètes, ce qui

1. *Mercure*, décembre 1682, p. 386-387. *Idem*. Janvier 1683, p. 146.

ne l'empêchait pas de se livrer à la pratique sérieuse du violon, il vint travailler à Vienne, sous la direction de son frère Paul, et se livra à la composition sous la direction d'Albrechtsberger. Il résida à Vienne, où il était chef d'orchestre de la musique du prince Lobkowitz. Sans être aussi fécond que son frère et avoir atteint sa réputation, Antoine Wraniezki a laissé pour la chambre de la musique très-estimable. Il est mort à Vienne en 1819.

CHAPITRE XV

LISTE GÉNÉRALE DES VIOLONISTES FRANÇAIS ET BELGES DEPUIS L'ORIGINE JUSQU'A BAILLOT.

ABBÉ (JOSEPH-BARNABÉ SAINT-SEVERIN, dit L'). — Né à Agen, en 1727. Son père et son oncle étaient maîtres de musique des églises de cette ville et astreints par leurs fonctions à revêtir en partie le costume ecclésiastique, d'où leur nom de famille de Saint-Severin fut remplacé par le surnom d'*Abbé* qu'ils conservèrent à Paris, où ils vinrent se fixer en 1727. Le jeune Joseph y vint en 1731; il se livra de suite à l'étude du violon sous la direction de Le Clair. Ses progrès furent rapides, car, en 1739, il fut reçu à la Comédie-Française comme violoniste.

En 1741, le 8 septembre, il joua au Concert spirituel, avec Gaviniés, une symphonie de son maître pour deux violons. Le *Mercure de France* dit : « Le sieur Gaviniés, âgé de treize ans, et le sieur l'Abbé, à peu près du même âge, jouèrent une symphonie à deux violons de M. Le Clair avec toute la précision et la vivacité convenables; ils furent applaudis par une très-nombreuse assemblée. » (*Mercure de France*, septembre 1741, p. 2,092.) Il se fit depuis lors entendre souvent avec succès

au Concert spirituel, et fut admis, en 1742, à l'orchestre de l'Opéra, où il resta vingt ans.

L'Abbé est mort à Maisons-Alfort en 1787. Il a composé de la musique de chambre et une méthode de violon publiée à Bordeaux, en 1772, sous le titre de *Principes de violon*.

Alday (l'aîné). — Né à Paris en 1763. Il débuta au Concert spirituel, le 25 mars 1783. Alday l'aîné se livra à la composition pour son instrument, et sa musique eut de la vogue lorsqu'elle parut. En 1789, à l'un des Concerts spirituels de la quinzaine de Pâques, il joua avec son frère une symphonie de sa composition qui eut un très-grand succès. Pour apprécier à sa valeur la réputation que se fit Alday, il faut se rappeler que Viotti avait paru dès 1782, que sa musique était jouée partout en Europe, et que l'année même où Alday exécutait avec son frère cette symphonie à deux violons, Jean-Frédéric Eck, le plus grand violoniste allemand de l'époque, se faisait entendre au Concert spirituel, où il était reçu avec enthousiasme.

Alday aîné s'est établi à Lyon comme marchand de musique en 1795.

Alday (le jeune). — Né à Paris en 1764. Il étudia le violon avec Viotti et devint un instrumentiste de premier ordre. Il fut premier violon au Concert spirituel jusqu'à l'époque de la Révolution, et passa en Angleterre en 1791, où il obtint, en 1806, la position de chef d'orchestre à Édimbourg. Il a laissé de la musique gravée pour son instrument.

Anet. — Famille de violonistes, dont le dernier membre connu, Jean-Baptiste Anet, acquit une grande réputation de virtuose pendant la première moitié du XVIIIe siècle. Voici les renseignements authentiques que nous ont fournis nos recherches sur cette famille :

En 1673 vivait à Paris un Claude Anet, *joueur d'instruments;*

il avait eu en 1651 un fils qui reçut le nom de Jean-Baptiste et devint l'un des bons élèves de Lulli. Jean-Baptiste Anet était entré très-jeune dans la musique de Mgr le duc d'Orléans, frère du roi, et en faisait encore partie en 1694[1]. Il s'était marié le 21 août 1673[2].

Il passa en 1699 dans les violons de la chambre du Roi[3], et mourut dans cette charge le 28 avril 1710, à l'âge de cinquante-neuf ans[4], laissant un fils : *Jean-Baptiste Anet,* violoniste qui acquit la réputation d'un virtuose de grande valeur. Nous n'avons pu retrouver la date certaine de la naissance de ce dernier, non plus que l'ordre chronologique de divers faits racontés à son sujet par les biographes. On prétend qu'ayant acquis fort jeune encore un talent de premier ordre, il alla à Rome demander à Corelli de le prendre pour disciple. Le grand maître, surpris des capacités du jeune artiste[5], le retint auprès

1. « *Les neuf violons de Monsieur frère du Roy :* Quittance de 1,800 livres pour gages et nourriture pendant le second semestre de l'année 1694, signée des noms suivants : Jacques Duvivier — J.-B. Prieur — Jacques Nivelon — Edme Dumont — Pierre Marchand — *J.-B. Anet* — Guillaume Dufresne. » (Signatures originales. Tiré de la collection de M. le marquis de Saint-Hilaire).

2. « Mariage de *Jean-Baptiste Anet,* officier de la chambre de Mgr le duc d'Orléans, âgé de vingt-deux ans, fils de *Claude Anet,* joueur d'instruments, présent audit mariage ; avec Jeanne Vincent, âgée de dix-neuf ans, fille de Marin Vincent, tapissier. Le 21 août 1673. » (Tiré des registres de Saint-Sulpice de Paris, brûlés à l'Hôtel de Ville, en 1871, dans l'incendie de la Commune.)

3. Jean-Baptiste Anet, nommé l'un des vingt-quatre Violons du Roi, par décret royal. Versailles, le 8 février 1699; en remplacement de Marillet de Bonnefons, décédé. (*Arch. nat.,* Registre O143, fo 53.)

4. Versailles, 4 octobre 1711. Ordonnance de décharge pour faire payer à la veuve de Jean-Baptiste Anet, joueur de violon de la chambre, les gages de ladite charge depuis le 1er janvier jusqu'au 28 avril 1710, jour du décez dudit J.-B. Anet. (*Arch. nat.,* Registre O1-55, fo 155, verso.)

5. Pluche, *Spectacle de la nature,* tome VII, p. 103.

de lui pendant plusieurs années et en fit un de ses élèves les plus remarquables.

De retour en France vers 1710, il fut présenté à la Cour; n'ayant pas obtenu près du Roi le succès auquel il devait s'attendre[1], il partit pour l'étranger et y resta plusieurs années. Il revint en France vers 1720 et fut un des violonistes qui, avec Guignon et Le Clair, eurent le plus de vogue au Concert spirituel fondé en 1725.

La fin de la carrière de Baptiste Anet n'est pas exactement connue; il paraît positif qu'il quitta Paris vers 1740 et qu'il se fixa en Pologne, où il mourut.

Certains biographes disent qu'il obtint une retraite honorable à la cour du Roi de Pologne[2]. C'est une erreur, son nom ne figure nulle part dans les états du Roi-Électeur et il est probable que Baptiste Anet a terminé sa carrière au service de quelque riche seigneur polonais admirateur de son talent[3]. Il a laissé trois œuvres de sonates pour violon et basse, dont la pre-

1. Voir l'anecdote que nous avons racontée à ce sujet, p. 158.

2. Dom Caffiaux. *Histoire de la musique Ms.*, tome II, page 215, verso.

3. Espérant avoir quelque renseignement positif à ce sujet, nous avons écrit à M. le directeur général de la Bibl. roy. à Dresde, qui a bien voulu nous faire la réponse suivante :

« Monsieur, suivant votre demande du 1er mai (1873), j'ai fait des recherches étendues dans la *Bibl. roy.*, mais je n'ai rien découvert sur Baptiste Anet. Dans le but de remplir vos désirs, je me suis adressé à M. Maurice Fürstenau, bibliothécaire de la bibl. musicale privée du roi Jean, et l'un des plus éminents connaisseurs de l'histoire de la musique en Saxe. J'ai reçu de lui la réponse dont je vous joins ci-inclus la copie. Je suis, etc. Prof. Dr E. Förstemann, Conseiller aulique et Bibl.-arch. »

« D'après mes recherches, Baptiste Anet n'a jamais été au service de l'Électeur de « Saxe, Roi de Pologne. Suivant les notices biographiques qui me sont connues, il a « passé la fin de sa vie en Pologne, ayant la direction de la chapelle d'un riche ami de « l'art. Voilà probablement la source de l'erreur. » Signé : M. Fürstenau.

mière a paru en 1724, et qui sont d'une faiblesse surprenante, eu égard à la grande réputation d'exécutant que lui firent ses contemporains. Nous en connaissons deux qui sont au-dessous de toute critique. On remarquera que Le Clair avait fait paraître son op. 1er dès l'année précédente.

Artot (Alexandre-Joseph-Montigny). — Né à Bruxelles le 4 février 1815. Commença l'étude sérieuse du violon avec Snel. A l'âge de neuf ans, il fut admis dans les pages de la chapelle du Roi, à Paris, et devint élève de Rod. Kreutzer pour le violon; et, lorsque ce dernier prit sa retraite, de son frère Auguste.

En 1827, le second prix de violon fut décerné au jeune Artot, qui remporta le premier l'année suivante.

Après avoir habité Paris pendant plusieurs années, il fit de nombreux voyages, qui affirmèrent sa réputation de virtuose brillant et gracieux, mais manquant peut-être un peu de largeur dans le style.

Artot est mort à Ville-d'Avray, près Paris, d'une maladie de poitrine, le 20 juillet 1845; il venait d'être nommé chevalier de la Légion d'honneur. Il a laissé d'assez nombreuses compositions pour son instrument.

Aubert (Jacques, dit le Vieux). — Il faisait partie de l'orchestre de l'Opéra et du Concert spirituel en 1727. Il fut nommé surintendant de la musique du duc de Bourbon en 1748, et est mort à Belleville, près Paris, en 1753. Aubert le Vieux a écrit la musique de plusieurs ballets pour l'Opéra. On a publié à Paris trois livres de sonates pour violon, de sa composition.

Aubert (Louis). — Fils du précédent, né à Paris en 1720. Bon violoniste-compositeur. Il eut un talent précoce, car, à l'âge de onze ans, il était engagé dans l'orchestre de l'Opéra. Outre plusieurs œuvres pour le violon, il a écrit pour le théâtre.

AUBERT (JEAN). — L'un des vingt-cinq V. du Roi. Ord. de Versailles, 30 mai 1686. En remplacement de Nicolas Varin et de son fils Charles en survivance, démissionnaires (*Arch. nat.*, O^1-30, fol. 190, verso). Il mourut le 2 mars 1710 et eut pour successeur Ch.-Hy. Le Roux (voir ce nom).

AUBERT (JACQUES). — L'un des vingt-quatre V. du Roi. Ord. de Versailles, 14 décembre 1727. Sur la démission de Noël Converset (O^1,71, fol. 379).

AUBERT (LOUIS). — L'un des vingt-quatre V. du Roi. Ord. Versailles, 24 avril 1732. En remplacement de Joseph Francœur (O^1,76, fol. 220, verso).

BAILLOT (PIERRE-MARIE-FRANÇOIS-DE-SALES). — Né à Passy, près Paris, le 1er octobre 1771. Son père, avocat au Parlement de Paris, avait été envoyé, comme procureur du Roi, à Ajaccio, en Corse; de retour à Paris en 1771, il établit à Passy une maison d'éducation.

Baillot joua du violon dès l'âge de sept ans; on lui donna pour maître Polidori, musicien médiocre, mais enthousiaste de musique. La famille de Baillot étant revenue se fixer à Paris en 1780, il eut alors pour professeur Sainte-Marie, artiste de mérite et consciencieux. En 1783, Baillot partit avec sa famille pour Bastia, où son père, nommé substitut du procureur général au conseil supérieur de la Corse, mourut quelques semaines après son arrivée.

M. de Boucheporn, intendant de la Corse, offrit à Mme veuve Baillot de se charger de l'éducation de son fils. Il l'envoya avec ses enfants, à Rome, où il habita treize mois. Il eut alors pour maître de violon Pollani, élève de Nardini; il retourna en Corse en 1785, et, depuis cette époque jusqu'en 1791, il remplit auprès de M. de Boucheporn les fonctions de secrétaire, ne s'occupant

du violon que comme amateur, mais amateur passionné et de grand talent. En 1791, au moment des troubles révolutionnaires, Baillot vint à Paris; il entra d'abord comme second violon au théâtre Feydeau, où était Rode qui faisait lui-même partie de l'orchestre, et se lia d'amitié avec lui; il conserva cette position pendant peu de mois; ayant obtenu une place au ministère des finances, il y resta dix années, ne cultivant la musique que comme amateur. Après avoir servi dans l'armée pendant vingt mois, revenu à Paris en 1795, il se livra dès lors exclusivement et pour toujours à la carrière artistique. Pendant les premières années de la fondation du Conservatoire il fut nommé professeur suppléant et, en 1800, son nom figure comme titulaire. Nous avons donné dans le chapitre XII une appréciation détaillée du talent de Baillot et du rôle important qu'il a rempli dans notre école de violon française. Outre de nombreuses compositions pour le violon, il a laissé de la musique de chambre estimée dont on trouvera la liste au Catalogue général.

Baillot est mort à Paris le 15 septembre 1842. — (Portrait, Pl. LXXIV.)

BALUS (JEAN-BAPTISTE). — L'un des vingt-quatre V. du Roi. Il mourut en 1719, et sa charge passa à Charles-François Grégoire de la Ferté.

BARON. — Violoniste français, qui se fit entendre à Paris pour la première fois au Concert spirituel dans l'une des séances de la quinzaine de Pâques, pendant le mois d'avril 1751. Il n'était alors âgé que de quatorze ans, et reçut des éloges pour la chaleur et la précision avec lesquelles il exécuta un concerto de violon. (*Mercure de France,* mai 1751.)

Nous retrouvons son nom parmi les maîtres de violon

existant à Paris en 1788. (*Calendrier musical*, 1788, p. 265.)

Barrière (Étienne-Bernard-Joseph). — Né à Valenciennes en 1749. Arrivé à Paris à l'âge de douze ans, il étudia le violon sous Pagin, élève de Tartini, et la composition avec Philidor. Il était à peine âgé de dix-huit ans lorsqu'il débuta au Concert spirituel, le 24 avril 1767, dans un concerto de sa composition. (*Mercure de France*, juin 1767, p. 199.)

Violoniste très-distingué, il fit partie de l'orchestre du Concert spirituel et de celui du Concert des amateurs en qualité de violon solo. Il a composé pour la chambre; l'époque de sa mort nous est inconnue.

Barthélemont (Hippolyte). — Né à Bordeaux en 1731. Compositeur-violoniste de mérite. Barthélemont a passé presque toute sa vie en Angleterre, où il eut du succès comme compositeur de musique de théâtre. Il vint à Paris en 1767 et se fit entendre au Concert spirituel de cette année; voici ce qu'en dit le *Mercure* : « M. Barthélemont, premier violon de l'Opéra de Londres, a exécuté une sonate de sa composition. La sûreté, la délicatesse, la grâce et la simplicité font de M. Barthélemont un artiste d'autant plus précieux qu'il unit à ces qualités le talent d'un compositeur savant et toujours agréable. Aussi lui a-t-on rendu, même avec enthousiasme, toute la justice qui lui est due. » (*Mercure*, juin 1767, p. 201.)

L'année suivante, il fit représenter (le 28 décembre 1768) une pastorale intitulée *le Fleuve Scamandre*.

Il retourna à Londres; puis, après avoir fait un voyage en Italie et avoir habité Dublin pendant plusieurs années, il est mort à Londres en 1808. Barthélemont a composé pour la chambre.

Baudron (Antoine-Laurent). — Né à Amiens en 1743. Élève de Gaviniés, et premier violon du Théâtre-Français, à

Paris, dès 1763, il fut nommé chef d'orchestre à ce théâtre en 1766, et il a conservé cet emploi jusqu'en 1822. Baudron a composé beaucoup de musique de vaudeville qui n'a pas été publiée; nous ne connaissons rien de lui pour son instrument.

Il est mort à Paris en 1834.

BAUDUC (GUILLAUME). — L'un des vingt-quatre V. du Roi. Ord. Paris, 26 août 1746 (Cour des aides, Z, 1362).

BAUDY (NICOLAS). — L'un des vingt-cinq V. du Roi. Ord. Versailles, 16 juillet 1691. Sur la démission de Jean Fanier (O¹-35, fol. 203).

BAUDY (JEAN-CHARLES).—L'un des vingt-quatre V. du Roi. Ord. Paris, 1er avril 1719. Sur la démission de Nicolas Baudy, son père (O¹-63, fol. 89, verso).

BAZANCOURT (PHILIPPE). — L'un des vingt-cinq V. du Roi en 1672. Voici le texte du décret royal qui l'investit de cette charge :

« Aujourd'huy, 11 novembre 1672, le Roy estant à Versailles : bien informé de l'expérience que Ph. Bazancourt s'est acquise en fait de musique, *même à joüer du violon,* S. M. luy a accordé et fait don de la charge de l'un des vingt-cinq Violons de sa chambre, vacante à présent par la démission de Prosper et Augustin Charlot frères, qui en estoient pourvus en survivance l'un de l'autre. » (O¹-16, p. 199, verso.)

BEAUCLAIR (DE). — Violoniste qui faisait partie de la musique du roi Louis XVI lorsqu'elle fut dissoute en 1792. Il a composé plusieurs morceaux pour son instrument; nous ne connaissons que :

Six duos pour deux violons, op. 3. A Paris, chez le Roi. Annoncés dans le *Journal de Paris* du 23 septembre 1794, p. 129.

BELLEVILLE (JEAN-FIACRE-LAURENT). — L'un des vingt-

quatre V. du Roi. Sur la démission de Guy Leclerc. Ord. Marly, 29 janvier 1733 (O^1-77, p. 18, verso).

Berthaume (Isidore). — Né à Paris en 1754. Fut un des violonistes français qui eurent le plus de réputation à Paris jusqu'à la Révolution française. Il était âgé de onze ans seulement lorsqu'il débuta au Concert spirituel, le 29 mars 1765, où il fit une grande sensation. Le *Mercure* dit à ce propos : « M. Berthaume, élève de M. Lemière, sur le violon exécuta un concerto de M. Gaviniés : ce jeune symphoniste, âgé de onze ans, que l'on peut nommer l'enfant merveilleux, étonna les maîtres de l'art et les meilleurs connaisseurs, qui conviennent qu'ils admireraient dans un âge plus avancé les mêmes qualités et les mêmes perfections de jeu qui les étonnent dans un sujet de onze ans. Un archet sûr et décidé, un son moelleux, une exécution facile, nette dans la volubilité, hardie sans imprudence, le tout réglé par un goût qui paraît venir du sentiment vif et juste, tel est sans exagération ce rare sujet. » (*Mercure,* avril-mai 1765.)

Berthaume émigra en 1791 ; il obtint la place de maître des concerts dans le grand-duché d'Oldenbourg, à Eutin, puis se rendit à Saint-Pétersbourg, où il fut nommé premier violon de la musique de l'empereur; il mourut dans cette ville en 1802.

Bertin (Quentin). — L'un des vingt-cinq V. du Roi, qui se démit de sa charge en 1749 en faveur de Pierre-Guillaume Dupont.

Berton (Henri-Montan). — Né à Paris en 1767. Mort dans cette ville en 1844. Fils de Pierre-Montan Berton, compositeur, chef d'orchestre distingué et violoncelliste.

Henri Berton avait étudié le violon avec succès, et il était entré à l'orchestre de l'Opéra en 1782, à l'âge de quinze ans; mais il abandonna bientôt la carrière de virtuose pour se livrer

exclusivement à la composition lyrique à laquelle il dut sa grande réputation. Aussi n'en parlons-nous que pour mémoire, au point de vue instrumental. Nous ne connaissons rien de Berton en fait de musique de chambre.

BESSON (GABRIEL).—L'un des vingt-quatre V. du Roi. Ord. Versailles, 26 janvier 1723; en remplacement de François Duval, décédé. Par ord. du même jour Gabriel Besson est tenu de payer comptant à la veuve de François Duval et, en cas de décès, à Marguerite et Geneviève Duval, ses sœurs, la somme de 1,500 livres, en prenant possession de la charge. (O^1-67, fol. 38 et 39).

BLASIUS (MATHIEU-FRÉDÉRIC). — Né en 1758, à Lauterbourg, dans le Bas-Rhin. Violoniste distingué, compositeur, il débuta à Paris au Concert spirituel pendant le mois de mars 1784. Le *Journal de Paris* rend compte de ses débuts en ces termes :

« On a aussi entendu pour la première fois M. Blasius, jeune virtuose plein de mérite; le concerto de violon qu'il a joué était hérissé des plus grandes difficultés, et il les a rendues avec toute la netteté et toute la justesse possibles. » (*Journal de Paris*, 27 mars 1784, p. 389.)

Mathieu-Frédéric Blasius fut admis comme professeur de violon au Conservatoire, lors de sa formation en 1796, et compris dans la réforme de l'an X, ainsi que ses deux frères Pierre et Ignace, qui figurent comme lui sur la liste des professeurs.

Pendant le Consulat, il était chef de la musique de la garde des consuls, et quitta cette position en 1803 pour entrer comme chef d'orchestre à l'Opéra-Comique. Il y resta jusqu'en 1816, époque à laquelle il prit sa retraite. Il mourut en 1829.

M.-F. Blasius a composé de la musique de chambre.

Blondeau (Pierre-Auguste-Louis). — Né à Paris en 1784. Il entra en 1800 dans la classe de Baillot pour le violon, et remporta en 1808 le grand prix de composition. Pierre Blondeau a été compositeur, écrivain et professeur de composition. Il a publié de la musique de chambre.

Boissard (Gille). — L'un des vingt-cinq V. du Roi. Ord. Versailles, 21 juin 1688; sur la démission de Jacques Viel.

Bonnard (Estienne). — L'un des vingt-cinq V. de la chambre du Roi, en 1682, qui eut pour successeur Nicolas Roullé.

Bonnay (François). — Violoniste à l'orchestre de l'Opéra à Paris, en 1787, il est noté dans le *Calendrier musical* de 1788 comme professeur de violon. Il a fait représenter quelques pièces, dont la musique était de sa composition, au théâtre Beaujolais.

Bornet (l'aîné). — Bon violoniste; connu surtout par un recueil qu'il a fait paraître sous le titre de *Journal de Violon*, dédié aux amateurs, de 1784 à 1789, et qui était une réunion des pièces les plus intéressantes parues pour cet instrument. Il a aussi publié en 1786 une *Nouvelle Méthode de Violon et de Musique*, dédiée à Mgr le comte d'Artois (*Journal de Paris*, 2 octobre 1786). Son frère, connu sous le nom de Bornet le jeune, était violoniste comme lui; il fit partie de l'orchestre de la Pantomime-Nationale en 1797, et plus tard de celui de l'Opéra-Bouffe, en 1807.

Boucher (Alexandre-Jean). — Né à Paris le 11 avril 1770, mort dans cette ville le 27 décembre 1861, dans sa quatre-vingt-onzième année. Il était élève de Navoigille aîné. Ayant eu le violon dans les mains, à peine sorti de la première enfance, il joua à la Cour à l'âge de huit ans, et débuta bientôt au Concert spirituel. A dix-sept ans, en 1787, il partit pour l'Espagne, où il fut engagé au service de Charles IV, en qualité de violon solo, et séjourna longtemps dans ce pays.

Lorsqu'il revint à Paris, en 1806, il se fit entendre dans les concerts avec succès, mais il se faisait déjà remarquer par une originalité qui passait pour du charlatanisme. On sait que le roi d'Espagne fut retenu à Fontainebleau comme prisonnier par Napoléon : Boucher n'hésita pas à donner à son vieux maître une marque de dévouement et se rendit auprès de lui.

Boucher a vécu presque constamment à Paris, jusque vers 1820, en se livrant au professorat. A cette époque, il entreprit de parcourir l'Europe avec sa femme qui était très-bonne harpiste, et laissa partout la réputation d'un violoniste de grand talent, mais en même temps celle d'un excentrique charlatan, qui savait, du reste, se faire aimer et estimer par de bonnes qualités de nature. Des volumes ne suffiraient pas pour raconter en détail toutes les originalités par lesquelles ce singulier artiste aimait à se mettre en vue; nous en raconterons quelques-unes, que nous ne puiserons qu'à des sources certaines.

En 1819, Boucher était à Bruxelles : Spohr arrive dans cette ville avec sa femme qui, ainsi que Mme Boucher, était très-habile sur la harpe. Les deux artistes se font un excellent accueil. Spohr donne en ces termes, dans sa biographie, son opinion sur Boucher et sa femme :

« Tous les deux montraient beaucoup de virtuosité dans leur exécution, mais la musique qu'ils jouaient était pauvre et sans valeur; je ne me rappelle pas si elle était de M. Boucher lui-même. Il joua un quartette de Haydn; mais il y ajouta tant d'ornements de mauvais goût qu'il me fut impossible d'y trouver du plaisir[1]. »

Spohr se proposait de partir pour la France; Boucher, tou-

1. Spohr, *Selbstbiographie*, tome II, pages 73-74.

jours prêt à rendre service, lui donna une lettre de recommandation pour le baron d'Assignies, à Lille, dans laquelle il disait en terminant : « Enfin, si je suis, comme on le prétend, le *Napoléon* du violon, M. Spohr en est bien le *Moreau*. »

Il faut savoir que Boucher avait une ressemblance frappante avec l'Empereur et qu'il se complaisait à imiter et à singer le grand homme dans les plus petits détails; il n'est même pas bien certain que, dans son for intérieur, et de la meilleure foi du monde, il ne se trouvât digne de la comparaison : « Mon champ de bataille à moi, est la salle de concert, et voilà mon armée, » disait-il fièrement en montrant son violon.

Il se rencontre à Berlin, pendant le mois de juin 1821, avec C.-M. de Weber. Laissons parler le biographe du grand compositeur[1] : « Son second concert (de C.-M. v. Weber) offrit un attrait piquant par le concours que lui donna le célèbre et éminent violoniste français et spirituel charlatan, Alexandre Boucher. L'aimable et excentrique personnage se plaisait à mêler à son exécution, d'ailleurs remarquable et solide, les tours de force les plus comiques : par exemple, de promener sous les cordes le bois de l'archet, de jouer du violon derrière le dos, etc. Aujourd'hui (25 juin 1821) il joua avec Weber des variations pour piano et violon sur un thème norwégien (composées en 1808), dans lesquelles il avait introduit une cadence de sa composition. » Le moment arrivé de placer sa cadence, Boucher arrête Weber, et il se met d'un air inspiré à attaquer une furieuse improvisation entremêlée de toutes les ficelles possibles de *tremolo*, de *pizzicato*, d'*arpeggio*, dans laquelle il passe en revue les thèmes les

1. *C. M. v. Weber, ein Lebensbild* von Max-Maria v. Weber, 2 vol. in-8°. Leipzig, 1864, vol. II, p. 327-328.

plus populaires du *Robin des bois*. Il s'excite, s'emporte, va toujours et finit par s'embrouiller tellement qu'il lui est impossible de rentrer dans le ton; alors, comme saisi d'une inspiration subite, il jette son violon sur le piano, saisit Weber, qui ne savait plus où il en était, le soulève d'un bras vigoureux, l'embrasse et s'écrie d'une voix entre-coupée par les larmes : « O grand maître! que je t'aime! que je t'admire! » Le public stupéfait suit le mouvement, et les cris répétés de : Vive Weber! retentissent de toutes parts dans la salle.

C'est à la suite de ce concert qui lui avait seulement rapporté 115 thalers (431 fr. 25) que Weber écrivait dans ses notes *Molto onore, poco contante*.

Il est intéressant de remarquer, au sujet de cette anecdote, que le *Freyschütz* avait été représenté pour la première fois, à Berlin, le 18 juin de la même année, c'est-à-dire quatre jours avant le concert dont nous venons de raconter un des épisodes[1].

Pendant l'année 1822, Boucher parcourut l'Autriche; il donna de nombreux concerts à Vienne, et là, comme partout ailleurs, il laissa la réputation d'un artiste de talent, mais d'un charlatan. La *Gazette de Vienne* du temps le qualifie de *merveilleux enthousiaste*, et sa virtuosité un *recueil de casse-cou* qui lui

1. Le succès de cet opéra fut un triomphe enthousiaste pour l'auteur. Le soir de la représentation, en rentrant chez lui, Weber écrivait ces quelques mots sur son journal : « Ce soir le *Freyschütz* a été représenté dans la nouvelle salle de l'Opéra, et a été reçu avec un enthousiasme incroyable. L'ouverture et la chanson populaire ont été demandées *bis :* sur 17 morceaux, 14 ont été applaudis bruyamment. Aussi tout a été admirablement, et chanté avec amour. J'ai été appelé sur la scène, j'y ai mené avec moi Mme Seidler et Mlle Enricke, n'ayant pu attraper les autres. Les poésies et les couronnes pleuvaient : *Soli Deo gratia*. » (C. M. *v. Weber's Lebensbild*, tome II, page 318.)

donne un caractère *à moitié comique*. Les moyens les plus étranges lui étaient bons pour faire parler de lui ; ajoutons un trait : Sa femme était, comme nous l'avons dit, une musicienne distinguée, bonne pianiste et harpiste de talent ; quelle idée vint à Boucher pendant son séjour à Vienne ? Il fit annoncer que Mme Boucher jouerait une sonate *en même temps* sur la harpe et sur le piano ; et, en effet, le morceau fut exécuté par elle, la main gauche sur le piano et la droite sur la harpe, exhibition peu digne d'auditeurs sérieux[1].

Il est à regretter, pour la dignité de l'art, que Boucher se soit livré pendant sa longue carrière à de telles excentricités ; car, moins que tout autre, il avait besoin d'y recourir, possédant réellement les facultés les plus exceptionnelles.

Il conserva très-tard ses aptitudes sur le violon ; car, le 2 mai 1859, à l'âge de quatre-vingt-neuf ans, il donna un concert public à Paris, et son jeu présentait encore une réunion de qualités remarquables[2]. (Portrait : pl. LXXVIII.)

Bourdon (Victor). — L'un des vingt-quatre V. du Roi, sur la démission d'Augustin le Peintre. Ord. Fontainebleau, 4 novembre 1739 (O[1]-83, fol. 424).

Bouvier (Marie-Joseph). — Né à Colorno, près Rome, de parents français. Il eut pour premier maître Antoine Richer, Français au service du Duc de Parme en qualité de premier violon ; il travailla ensuite avec Pugnani. Arrivé à Paris en 1785, il débuta au Concert spirituel dans un concerto de Viotti, le 8 septembre de la même année. (*Journal de Paris* du 10 septembre 1785.)

1. Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, pag. 239.

2. *Revue et Gazette musicales* du 5 janvier 1862, pag. 5. Paris.

Bouvier fut engagé à l'orchestre de la Comédie-Italienne, où il est resté jusqu'en 1823, époque de sa mort. Il a publié six sonates pour le violon.

BRANCHE (CHARLES-ANTOINE). — Né à Vernon-sur-Seine en 1722; il a été premier violon de la Comédie-Italienne pendant trente ans. Il a publié à Paris six sonates pour violon seul, gravées en 1749.

BRUNET (PIERRE). — L'un des vingt-quatre V. du Roi, sur la démission de Jacques Qualité, dit la Chapelle. Ord. Versailles, 20 mars 1714 (O[1]-58, fol. 57).

BURET (JACQUES). — L'un des vingt-cinq V. du Roi, sur la démission de Simon de Lespine. Ord. Versailles, 28 novembre 1692. (O[1]-36, fol. 239).

CAMBRINS. — Violoniste français qui exécuta une symphonie pour deux violons, de sa composition, avec Imbault, au Concert spirituel du 20 mai 1773. (*Mercure de France,* 1773, p. 145.) Nous n'avons aucun autre détail sur cet artiste.

CAPERAN (GABRIEL). — L'un des vingt-quatre V. du Roi. Ord. Paris, 29 décembre 1746 (Cour des aides, Z, 1362).

CAPRON. — Violoniste distingué, élève de Gaviniés. Il débuta au Concert spirituel le jour de Noël de l'année 1761, et depuis cette époque jusqu'en 1777, il fut un des solistes de ces concerts dans lesquels il se fit entendre avec un grand succès. (*Mercure de France,* janvier 1762, p. 208; *id.,* 1763, p. 197, etc.) Capron se fit également une bonne réputation comme compositeur : il a publié, en 1769, six sonates pour le violon op. 1, et l'année suivante op. 2, six quatuors pour deux violons, alto et basse.

Nous ignorons l'époque de sa mort.

Capron avait épousé la nièce de Piron.

CARAFFE (RENÉ-PLACIDE). — L'un des vingt-quatre V. du

Roi, par le décès de Placide Caraffe, son père. Ord. Versailles, 4 mars 1738 (O^1-82, fol. 72).

CARTIER (JEAN-BAPTISTE). — Né à Avignon le 28 mai 1765; il était fils d'un maître de danse de cette ville. Après avoir fait ses premières études musicales, il vint à Paris en 1783, et les leçons de Viotti, après un travail assidu, lui firent acquérir sur son instrument un des talents les plus remarqués de son temps. Nommé accompagnateur de la reine Marie-Antoinette, il conserva cette place jusqu'à la Révolution, et devint ensuite premier violon solo-adjoint à l'Opéra; il prit sa retraite en 1821, après trente ans de service. Cartier avait été admis en 1804 dans la chapelle de Napoléon, et plus tard dans celle du Roi; il fit partie de cette dernière jusqu'à sa dissolution en 1830.

Il est mort à Paris en 1841.

Homme instruit, très-passionné pour son art, Cartier a rendu, comme professeur, de très-éminents services à l'art du violon. Il a publié un ouvrage qui mérite une mention toute particulière parce qu'il a initié la génération nouvelle aux œuvres des grands maîtres, et qui parut sous ce titre : *L'Art du violon ou Collection choisie dans les sonates des Écoles italienne, française et allemande; précédé d'un abrégé de principes pour cet instrument. Dédié au Conservatoire de Paris.* Cet ouvrage très-utile renferme, outre sa partie didactique, cent quarante morceaux tirés des œuvres des maîtres suivants :

École italienne et lombarde : Barbella, Bonporti, Castrucci, Ciabran, Corelli, Degiardino, Demachi, Ferrari, Geminiani, Guerini, Locatelli, Lolli, Masciti, Manfredi, Miroglio, Nardini, Nofieri, Pagin, Piane des Planes, Pugnani, Santa-Rafael, Spadina, Tartini, Traversa, Valentini, Vivaldi.

École française : Aubert, Branche, Capron, Cupis, Dau-

vergne, Gaviniés, Guignon, Guillemain, l'Abbé, Leblanc, Le Clair, Mondonville, Navoigille, Robineau, Senaillé, Tarade, Travenol, Vachon.

École allemande : Bach, F. Blasius, Cramer, Fritz, Kenis, L. Mozard, Roxer, Stad, Stamitz, Telemann, Tremais, Triemer, Vanhall, Zarth, Zimmermann.

Cartier a laissé, en outre, pour son instrument diverses œuvres qui ne sont pas sans mérite, surtout ses duos pour deux violons, dont on trouvera la liste au Catalogue.

CASTAGNERIE (ANDRÉ). — L'un des vingt-quatre V. du Roi, sur la démission de Jean-Charles Baudy. Ord. Versailles, 15 août 1739 (O^1-83, fol. 287).

CHAPELLE (PIERRE-DAVID-AUGUSTIN). — Né à Rouen en 1756. Bon violoniste, compositeur dramatique fécond, mais dont la musique eut peu de succès. Il fut violon à l'orchestre du Concert spirituel, et à celui de la Comédie-Italienne, où il resta vingt ans. Il est mort à Paris en 1821. Chapelle a composé des duos et des sonates de violon dont la liste existe au Catalogue général.

CHARLOT (PROSPER ET AUGUSTIN, frères). — Faisant partie, en 1672, de la grande bande des vingt-cinq Violons du Roi et furent remplacés cette année par Philippe Bazancourt (voir ce nom) (O^1-16, fol. 199).

CHARTRAIN. — Né à Liége. Il entra à l'orchestre de l'Opéra en 1772, comme violoniste, et se fit entendre la même année au Concert spirituel (*Mercure de France,* avril 1772, p. 163-164). Il est mort en 1793, après avoir publié diverses œuvres de musique de chambre.

CHAUDRON (GUILLAUME). — L'un des vingt-cinq V. de la grande bande du Roi en 1664. Il fut l'un des signataires de la transaction passée entre la Corporation des ménétriers et les Pères

de la Doctrine chrétienne, au sujet de la chapelle Saint-Julien, le 3 avril 1664.

Son fils *Guillaume* lui succéda dans la charge de Violon de la chambre en 1674; ce dernier se démit de ses fonctions l'année suivante, et eut également pour successeur son fils, *François Châudron,* nommé par ord. datée de Saint-Germain-en-Laye, le 15 janvier 1675 (O¹-18, fol. 89. — O¹-19).

Choel (François). — L'un des vingt-quatre V. de la chambre du Roi, décédé en 1706. Sa charge passa à Joseph Marchand.

Chrétien (Jean-Baptiste). — L'un des vingt-quatre V. du Roi en 1755. L'ordonnance qui le nomme n'est pas sans intérêt; en voici la teneur : « Aujourd'huy, 14 janvier 1755, le Roy eſtant à Verſailles et agréant Jean-Baptiſte Chrétien, ordinaire de la muſique de S. M. pour remplir l'une des charges des vingt-quatre Violons de ſa chambre, ſur la démiſſion de Charles Goupy, a bien voulu en même temps le traiter favorablement, et à cet effet, S. M. a déclaré et déclare, veut et entend qu'en cas qu'il vienne à ſe démettre, ou à décéder en poſſeſſion de la ditte charge, celuy qui ſera agréé pour la remplir ſoit tenu de payer comptant la ſomme de 1500 livres à ceux en faveur deſquels il en aura diſpoſé : ce que S. M. lui permet de faire, par le préſent brevet, par donation, teſtament, ou de telle autre manière qu'il jugera à propos. » (O¹-99, fol. 11-12.)

Son fils, Louis-Gilles Chrétien lui succéda, à sa mort, arrivée en 1760, par ord. datée de Versailles le 1er décembre 1760 (O¹-104, p. 617).

Clérambault (Dominique). — L'un des vingt-cinq V. du Roi, qui se démit en 1682 de ses fonctions en faveur de Jacques Vielle.

Converset (Noël). — Nommé l'un des vingt-quatre V. du Roi,

par ord. datée de Versailles le 16 septembre 1709. Il succédait à Claude Desmatins, démissionnaire. Il conserva ces fonctions jusqu'en 1727.

Cupis de Camargo (François). — Né à Bruxelles en 1719. Habile violoniste, compositeur, qui se fixa à Paris, où il acquit la réputation d'un des meilleurs virtuoses de l'époque; il se fit entendre avec succès au Concert spirituel en 1738, et trois ans plus tard, il fut nommé premier violon à l'orchestre de l'Opéra, fonctions qu'il remplit jusqu'à sa mort, arrivée en 1764. Les contemporains ont rendu un hommage particulier à son talent:

« On a coutume de joindre aux grands violons M. Cupis. Je suis cette règle avec d'autant plus de plaisir que je le regarde comme un des premiers hommes du temps. Il y a des connaisseurs qui m'ont assuré qu'il était très-capable de réunir le sentiment et le tendre de M. Le Clair, avec le surprenant et le feu de M. Guignon...[1] »

Dauvergne (Antoine). — Né à Clermont-Ferrand en 1713, mort à Lyon en 1797. Il vint à Paris en 1739 et se fit entendre pour la première fois au Concert spirituel en 1740. Dauvergne fut un très-bon violoniste, mais il a surtout mérité une place honorable dans l'art comme compositeur dramatique. Successivement chef d'orchestre de l'Opéra, maître de la musique de la chambre, directeur des Concerts spirituels, directeur de l'Opéra, et enfin surintendant de la musique du Roi, il fut nommé chevalier de Saint-Michel en 1786.

Il a composé quelques œuvres de musique instrumentale pour la chambre.

Davaux (Jean-Baptiste). — Né à la Côte-Saint-André,

1. *Siècle littéraire de Louis XV*, Ire partie, p. 136. Amsterdam et Paris 1753.

dans le département de l'Isère, en 1737; mort à Paris en 1822. Il s'occupa d'abord de la musique en amateur. Arrivé à Paris en 1760, il obtint quelques succès, et se livra dès lors exclusivement à la composition instrumentale. Ses quatuors eurent, lorsqu'ils parurent, un succès de vogue; ses duos et trios pour violon, ses symphonies reçurent un bon accueil du public amateur. Mais toute cette musique, assez faible, il faut le dire, fut délaissée lorsque parurent les productions de Haydn, Mozart, Viotti, etc.

Davaux s'est surtout fait remarquer au point de vue de l'art instrumental, comme compositeur : il jouait du violon, mais nous n'avons rencontré nulle part l'indice qu'il fût un violon distingué.

De Bériot (Charles-Auguste). — Né à Louvain le 20 février 1802. Il avait déjà acquis un talent de premier ordre sur le violon lorsqu'il quitta sa ville natale pour venir à Paris. Il arriva dans cette ville en 1821 et se fit entendre de Viotti, qui était alors directeur de l'Opéra; celui-ci lui conseilla de travailler par lui-même en se confiant à ses heureuses dispositions. De Bériot résolut cependant de profiter des conseils de Baillot, et il suivit pendant quelques mois les cours du maître au Conservatoire; mais il y renonça bientôt, son talent ayant déjà acquis une originalité particulière qu'il lui était difficile de modifier. Il se mit donc au travail sous sa propre direction et acquit bientôt un talent transcendant parmi les instrumentistes de son temps.

Compositeur distingué autant que virtuose habile, ses concertos, ses airs variés, ses fantaisies, dans lesquels il déployait une verve brillante et en même temps des qualités classiques, furent bientôt dans les mains de tous les artistes et fondèrent, on pourrait presque dire, le règne de l'école gracieuse du violon dans les salons.

En 1836, il épousa Mme Malibran. Cette union fut de courte

durée; car la grande artiste mourut prématurément. De Bériot vint alors se fixer à Bruxelles et pendant plusieurs années ne se produisit pas en public. En 1840, il entreprit un voyage en Allemagne; ce fut la dernière période de ses succès de virtuose, sa santé ayant subi une altération profonde et ne lui permettant plus de se faire entendre que dans les cercles intimes. L'affaiblissement et enfin la perte totale de sa vue achevèrent de le séparer complétement du monde musical.

De Bériot est mort à Bruxelles le 8 avril 1870.

Fétis termine ainsi ses appréciations au sujet de cet artiste remarquable :

« ... Ce talent offrait la réunion des qualités les plus précieuses, à savoir, le plus beau son, une justesse invariable dans laquelle il n'a eu de rival que Lafont, un goût d'une rare élégance, un style personnel; enfin le charme, dans lequel il n'a été surpassé, peut-être même égalé par aucun autre artiste. »

De Lalande (Pierre-Gouin). — L'un des vingt-quatre V. du Roi; ord. Versailles, 9 avril 1715, en remplacement de François Pesant, démissionnaire (O^1-59, fol. 62).

Deschamps (Mlle), plus tard Mme Gautherot. — Élève de Capron, qui se fit entendre pour la première fois au Concert spirituel pendant la quinzaine de Pâques de l'année 1774. Elle était âgée de onze ans seulement; voici ce qu'en dit le *Mercure :*

« On a entendu avec la plus grande admiration deux concertos de violon par Mlle Deschamps, âgée de onze ans, élève de M. Capron : jamais talent ne fut plus précoce et plus étonnant. Son jeu est vif et brillant, et les plus grandes difficultés n'en altèrent ni la force ni la précision. » (*Mercure,* avril 1774, p. 165.)

Mlle Deschamps continua avec succès sa carrière artistique;

devenue, en 1782, Mme Gautherot, elle joua au Concert spirituel le jour de Noël de 1784, et le *Mercure* en parle de nouveau avec de grands éloges :

« Mlle Deschamps, aujourd'hui Mme Gautherot, a joué un concerto de violon avec toute la justesse, toute la précision, tout le talent imaginable. Son succès est d'autant plus flatteur qu'il est très-rare de voir des femmes réussir sur cet instrument qui ne paraît pas fait pour elles; et, depuis Mme Sirmen, aucune peut-être ne l'a porté aussi loin que Mme Gautherot. (*Mercure,* janvier 1785, p. 82.)

Nous n'avons rencontré aucun autre détail sur cette jeune et intéressante virtuose.

DESHAYES (CLAUDE). — L'un des vingt-quatre V. du Roi; ord. Paris, 14 janvier 1720, en remplacement de Ch.-Fr.-Grég. Laferté, démissionnaire (O¹-64, fol. 6, verso).

DESMATINS (CLAUDE). — L'un des vingt-quatre V. du Roi, auquel succéda Noël Converset, le 16 septembre 1709 (O¹-53, fol. 136.)

DESNOSE. — Professeur de violon à Toulouse. Nous ne connaissons cet artiste que par six quatuors qui furent publiés et annoncés dans le *Mercure* du mois de février 1774, page 185, sous le titre de : « *OEuvre deuxième,* six quatuors pour deux violons, alto et basse, dédiés aux amateurs de l'harmonie, à Toulouse chez l'auteur. »

DESNOYERS (ANTOINE). — L'un des vingt-cinq V. de la chambre, décédé en 1695. Sa charge passa à Pierre Le Peintre.

DUCHESNE (THOMAS). — L'un des vingt-cinq V. du Roi, ord. Versailles, 1er septembre 1687, sur la démission de Pierre Huguenet (O¹-31, fol. 189).

Son fils Charles Duchesne lui succéda par ord. datée de

Versailles le 10 août 1700 (O[1]-44, fol. 339); et ce dernier fut lui-même remplacé par son fils Thomas, par ord. datée de Marly le 30 juillet 1713 (O[1]-57, fol. 128). Ce Thomas Duchesne eut pour successeur, en 1734, *Ant.-L. Piffet.*

DUMANOIR Ier (GUILLAUME). — L'un des vingt-quatre V. de la chambre du Roi en 1655; nommé à cette époque roi de la corporation des Ménestriers[1]. Il crut devoir donner sa démission de la charge de violon de la chambre; mais le Roi ne l'accepta pas, et, pour conserver ses services, créa expressément pour lui une charge de vingt-cinquième Violon, qui subsista jusqu'en 1695, époque où elle fut abolie après la démission de Guillaume Dumanoir II, qui ne fut pas remplacé comme roi des Ménestriers; et le nombre des Violons de la chambre fut ramené à vingt-quatre, comme avant 1655.

Voici le texte de l'ordonnance royale nommant Guillaume Dumanoir Ier vingt-cinquième Violon :

« Aujourd'huy 4 du préſent mois de janvier 1655, le Roy eſtant à Paris : S. M., conſidérant que la permiſſion qu'elle a donnée à Guillaume Dumanoir, violon de son cabinet, de se démettre de ſa charge de l'un des vingt-quatre Violons ordinaires de ſa chambre en faveur de Pierre Corneille, pourroit nuire à cette bande, ſi, à cette occaſion, il demeuroit exclu de la ſociété qu'il avoit avec elle, parce que ſa capacité, ſoins et diligence l'ont fait juger néceſſaire pour entretenir cette bande en ſa perfection, S. M., voulant teſmoigner l'estime qu'elle fait dudit Dumanoir et l'obliger à continuer l'affiduité qu'il rend auprès d'elle, a déclaré et déclare qu'encore qu'il ſe ſoit démis de ſa ditte charge de l'un des vingt-quatre Violons de ſa chambre, il

1. *Arch. nat.* Registre secrétariat, O1-7, fol. 150, verso.

demeure en la société de cette bande en qualité de vingt-cinquième, qu'il jouisse de cette place... Qu'il prenne le soin de faire concerter ceux de la dite bande et de les faire s'assembler pour cet effet quand il le jugera nécessaire et que le service de S. M. le requérera; et de faire observer les règles et les statuts imposez entre eux pour leur bien commun[1]. »

Outre sa qualité de roi des Ménestriers et de vingt-cinquième Violon directeur de la grande bande, Guillaume Dumanoir figurait sur l'estat des Escuries du Roi comme *balladin*, aux appointements de 180 livres par an[2].

Son fils, Guillaume Dumanoir II, lui succéda dans sa royauté des Ménestriers en 1659, et eut également sa survivance de vingt-cinquième Violon de la chambre.

Dupont (Jean-Baptiste). — Violoniste, qui débuta à Paris, au Concert spirituel, le 19 mai, jour de l'Ascension de l'année 1746. « L'Abbé fils et Dupont (les sieurs) jouèrent une sonate à deux violons. » (*Mercure*, juin 1746, p. 151.) Dupont fit partie de l'orchestre de l'Opéra et nous le trouvons, en 1774, premier violon du concert à Dunkerque, ainsi que l'atteste l'intitulé de son premier concerto :

« Premier concerto à violon principal, par J.-B. Dupont, premier violon du concert de Dunkerque. A Dunkerque chez l'auteur, à Paris, chez Borelly. » (*Mercure*, février 1774, p. 183.)

Dupont a dû publier un deuxième concerto pour le violon.

Dupont (Pierre). — Maître de musique et de danse. Son

1. *Arch. nat.* Registre secrétariat, O¹-7, fol. 153.

1. *Estat général des officiers de la maison du Roy*, année 1657, page 120. Bibl. nat., imprimés LC [25], 93.

seul droit à être cité ici consiste en une méthode de violon qu'il fit paraître à Paris, en 1718, sous le titre de :

« Principes de violon par demandes et par réponses, par *lequel* toutes personnes pourront apprendre d'*eux-mêmes* à joüer du dit instrument, par P. Dupont, maître de musique et de danse. A Paris, chez l'auteur, ruë Galande, avec privilége du Roy, M DCC XVIII[1]. »

Ce petit opuscule qui avait été précédé d'un livre de principes de musique du même auteur est une preuve bien évidente du peu de progrès qu'avait fait l'étude du violon en France jusqu'en 1718. Il se compose des règles élémentaires du violon; après avoir indiqué la position des doigts sur la touche pour faire sans démancher toutes les notes, depuis le *sol* à vide jusqu'au *si* dans le manche, il termine à propos du doigté :

« D. — Que faut-il faire pour faire l'*ut* d'en haut?

« R. — Il faut descendre le petit *doit* d'un *traver* de *doit*, et lorsque l'on trouvera les notes plus hautes que l'*ut*, il faut descendre le premier *doit* à la place du *la* naturel qui est marqué du troisième. »

Quant à l'archet, tous ses principes se bornent à indiquer les *tirez* et *poussez* en prenant pour exemples les danses de l'époque notées, comme sarabande, bourrée, paspied, menuet, rigodon, musette, gigue ou canarie, etc.

Lorsqu'on pense que les chefs-d'œuvre de Corelli avaient paru depuis longtemps, que Tartini était dans toute la splendeur de son talent, on a lieu de regretter que de pareilles insuffisances aient encore pu trouver crédit; et cependant ce petit livre fut réimprimé sans modification en 1740. Il est, du reste, la

1. Bibl. nat. Vm. 1441.

copie à peu près fidèle de la méthode de violon de Montéclair, éditée à Paris en 1711.

DUPONT (PIERRE-GUILLAUME). — L'un des vingt-quatre V. du Roi; ord. Versailles, 19 janvier 1749, en remplacement de Bertin Quentin, démissionnaire (O[1]-93, fol. 7, verso).

DUVAL (FRANÇOIS). — Violoniste qui eut une grande réputation à la cour de Louis XIV, au commencement du XVIII[e] siècle. Il est le premier Français qui ait publié des sonates pour le violon dans le genre italien. On dit dans certaines biographies qu'il a composé sept livres de sonates; nous n'en connaissons que six, dont on trouvera la liste au Catalogue général.

Duval était symphoniste ordinaire de la chapelle du Roi et l'un des vingt-quatre Violons; il ne fut nommé à cette dernière charge que le 22 janvier 1714, en remplacement de Pierre Joubert, décédé[1].

La musique pour violon de Duval est une très-faible imitation du genre italien; ce sont de petits airs portant pour titres : *le Papillon, la Cascade, la Girouette, le Salpêtre, le Phaéton,* etc. Quelques-uns de ces morceaux sont travaillés avec plus ou moins de soin; mais, en somme toute, cette musique est élémentaire, même pour l'époque où elle fut produite.

François Duval mourut en 1723 et eut pour successeur dans sa charge de violon du Roi, Gabriel Besson, nommé par Ord. datée de Versailles le 26 janvier 1723[2].

EXUDET (JOSEPH). — L'un des vingt-quatre V. du Roi; ord. Versailles, 30 mai 1759, en remplacement de Gabriel Caperan, démissionnaire (O[1]-103, fol. 349).

1. *Archives nat.* Registre secrétariat, O[1]-58, fol. 16.
2. *Archives nat.* Registre secrétariat. O[1]-67, fol. 38 et 36. (Voir Gabriel Besson.)

Fanier (Jacques). — L'un des vingt-cinq V. du Roi en 1664, qui signa l'acte d'arrangement entre les Doctrinaires et la Corporation des Ménétriers, au sujet de la chapelle Saint-Julien. Il se démit de ses fonctions en 1676; son fils, Jean-François Fanier, obtint la survivance de la charge par ord. datée de Saint-Germain-en-Laye, le 14 février de la même année (O^1-20, fol. 68). Il conserva l'emploi jusqu'en 1691.

Fauvel aîné (André-Joseph). — Né à Bordeaux en 1756, élève de Gervais. Ayant acquis un remarquable talent sur le violon, il se livra au professorat dans sa ville natale et fut le maître du jeune Rode qui, à l'âge de douze ans, était déjà un virtuose remarquable, et qu'il amena à Paris en 1787.

Rode s'étant mis ensuite sous la direction de Viotti, Fauvel se fixa à Paris et fut engagé, en 1792, à l'orchestre de l'Opéra comme artiste; il conserva cette place jusqu'en 1814, époque à laquelle il prit sa retraite. Il avait épousé Mlle Frey, pianiste, sœur du violoniste et éditeur de musique de ce nom.

Fauvel aîné a composé de la musique de chambre.

Fémy aîné (François). — Né à Gand en 1790. Il entra au Conservatoire de Paris, en l'an XI, dans la classe de Kreutzer, et obtint le premier prix de violon en 1807. L'année précédente il avait remporté celui du concours d'harmonie.

Fémy l'aîné a beaucoup voyagé; nous ignorons l'époque de sa mort. Il a composé de la musique de chambre, éditée en Allemagne et à Paris.

Fontaine (Antoine-Nicolas). — Né à Paris en 1785. Les premières leçons de musique lui furent données par son père, musicien de l'Opéra. Il fut ensuite élève de Kreutzer et de Baillot, et remporta le premier prix de violon au Conservatoire en 1809. Virtuose habile, la première partie de sa carrière se passa en

voyages dans toute l'Europe. Il se fixa à Paris en 1825 et s'y livra à l'enseignement. Fontaine a composé pour le violon de la musique estimée, des airs et des duos pour deux violons.

FORCADE (LOUIS). — L'un des vingt-quatre V. du Roi; ord. Versailles, 13 août 1740, en remplacement de Jacques Maulnory, démissionnaire (O¹-84, fol. 375).

FRANCŒUR. — Plusieurs musiciens de ce nom firent partie de la bande des vingt-quatre V. pendant la première partie du XVIIIe siècle :

Joseph Francœur, qui succéda à Simon de Saint-Père, le 2 mars 1706;

Louis Francœur, à Baptiste Anet, 8 juin 1710;

François Francœur, à Jean-Baptiste Senaillé, le 22 octobre 1730;

Louis-Joseph, à son père Louis Francœur, décédé.

Louis-Joseph fut nommé à la charge le 17 septembre 1746 (O¹-50, fol. 37; *id.*, 54, fol. 77; *id.*, 76, fol. 220. C. des aides, Z, 1362).

FREY (F.). — Violoniste, éditeur de musique, à Paris depuis 1811. Il fit partie de l'orchestre de l'Opéra de 1817 à 1837, en qualité de violoniste.

GARNIER (ADRIEN). — Né à Lyon vers 1740. Il a fait partie de l'orchestre de l'Opéra en 1777, comme violoniste; il est mort en 1787.

Il a été publié de lui, op. 1er, six *soli* pour le violon, gravés en 1770, à Lyon.

GAVINIÉS (PIERRE). — Né à Bordeaux en 1728. Il peut être considéré comme le chef de l'école de violon française. Son père, qui était luthier à Bordeaux, frappé des dispositions qu'il montrait pour le violon, lui donna de bonne heure un maître dont le nom est resté ignoré, mais qui eut au moins le mérite d'avoir su

diriger son jeune élève ; car, dès l'âge de treize ans, celui-ci avait acquis une habileté si remarquable sur son instrument, que le père l'emmena à Paris[1], où il débuta au Concert spirituel, le 8 septembre 1741, en exécutant, avec L'Abbé fils, qui était à peu près du même âge, une symphonie à deux violons de Le Clair. (*Mercure de France,* septembre 1741, p. 2,092.)

Le 1er novembre de la même année, Gaviniés joua avec accompagnement de l'orchestre, *le Printemps* de Vivaldi, et fut très-applaudi : c'était le début d'une longue, brillante et utile carrière artistique (*Mercure,* novembre 1741, p. 2,520.)

Gaviniés se livra avec ardeur au travail et devint, en peu d'années, le virtuose le plus renommé de Paris; c'est surtout à partir de 1750 que sa réputation s'affermit et prit tout son essor. Toutefois les biographes racontent que sa carrière fut tout à coup interrompue par une aventure galante qui le fit emprisonner à la Bastille pendant une année. Ceci dut se passer de 1751 à 1752; car, à la suite d'un concert dans lequel il s'était fait, comme toujours, entendre avec un grand succès pendant la quinzaine de Pâques de 1762, le *Mercure* s'exprime ainsi :

« M. Gaviniés, qu'un *accident* avait depuis quelque temps empêché de jouer du violon, reparut ce jour-là, et fut accueilli comme son talent distingué le mérite. On ose assurer qu'il ne manque rien à ce jeune virtuose de ce que la nature peut accorder. Le feu, le son, la hardiesse, la précision, il a tous les talents; mais à vingt-quatre ans il est impossible d'avoir toute l'instruction. Les arts sont infinis; *un voyage de peu d'années serait très-utile à M. Gaviniés...* »

1. Le père de Gaviniés se fixa dès lors à Paris comme luthier. En 1752, il demeurait rue Saint-Thomas-du-Louvre.

Ce singulier article avait vraisemblablement été fait à la suggestion de l'infortuné dont Gaviniés avait séduit la trop tendre moitié; notre artiste ne paraît pas, toutefois, avoir suivi ce conseil salutaire, car, dès l'année suivante nous le voyons paraître derechef au Concert spirituel.

Nommé directeur du nouveau Concert spirituel avec Leduc et Gossec, il conserva cette direction de 1773 à 1777, et fut nommé professeur de violon au Conservatoire lors de sa formation, en 1795. Ses meilleurs élèves, avant la Révolution, furent Capron, Lemière, Paisible, Le Duc aîné, Guénin, Imbault, Baudoin.

Gaviniés voua toute sa vie à l'enseignement avec une libéralité qui mérite des éloges; jamais il ne consentit à recevoir d'honoraires de ceux qui se destinaient à faire leur état de la musique.

Il poussait le désintéressement à l'excès : aussi se vit-il, dans sa longue vieillesse, sans autres ressources que la sympathie des artistes et l'estime du public; il avait été réduit, au commencement de la Révolution, à accepter une place de violon au théâtre de la rue Louvois pour la modique somme de 800 livres par an. Instruit et lettré, il fut, dit-on, lié d'amitié avec J.-J. Rousseau, qui avait pour lui une affection particulière.

Gaviniés est mort à Paris, le 9 septembre 1800. Il avait conservé jusqu'à sa mort les fonctions de professeur de violon au Conservatoire, qu'il avait constamment remplies avec talent et le plus grand dévouement. On lui fit des obsèques dignes de son mérite : tout le personnel du Conservatoire y assista en corps, et Gossec prononça un discours sur sa tombe.

GERVAIS (PIERRE-NOËL). — Fils d'un musicien français au service de l'Électeur palatin. Né à Manhein en 1768, élève d'Ignace Fraenzl.

Pierre Gervais arriva à Paris en 1784, et débuta au Concert spirituel. Le *Mercure* s'exprime ainsi sur son compte :

« Jeudi de la Passion. — M. Gervais, très-jeune homme, donne les plus grandes espérances. Son archet est superbe, sa qualité de son moelleuse et forte, son exécution très-nette ; il deviendra un violoniste très-remarquable. »

Lorsque, dans la quinzaine de Pâques de la même année, il joua de nouveau, le *Mercure* ajouta :

« Chaque jour n'a fait qu'augmenter l'enthousiasme que M. Gervais avait d'abord excité. Des sons superbes, une grande manière, beaucoup de justesse et de netteté, annoncent en lui une grande école. Mais son goût naturel, cette expression que l'école ne donne point et qu'on a si rarement à son âge, prouvent en lui un véritable talent. » (*Mercure,* avril 1784, p. 176 à 181.)

Voici d'un autre côté ce qu'en dit le *Journal de Paris* (4 avril 1784) :

« M. Gervais, frère de Mme Pérignon, âgé de quinze à seize ans, a exécuté un concerto de violon de M. Fraenzl, son maître. On a reconnu la belle qualité de son et le fini du jeu qui ont toujours distingué M. Fraenzl. »

Gervais fut nommé en 1791 premier violon du Grand-Théâtre de Bordeaux. Fétis l'a entendu en 1801 dans un concours ouvert au Conservatoire de Paris pour la place de professeur de violon, vacante par la mort de Gaviniès. Il ne fut pas nommé toutefois, et retourna à Bordeaux, où il mourut en 1805.

L'opinion de Fétis sur cet artiste diffère notablement de ce que nous avons rapporté plus haut.

« Il tirait peu de son de son instrument, dit-il, et son style était froid ; mais il avait beaucoup de justesse et de netteté dans son jeu. »

Gervais a composé trois concertos pour le violon, gravés à Paris, chez Imbault.

GILBERT (PIERRE-MAURICE). — L'un des vingt-quatre V. du Roi; ord. Versailles, 6 mai 1723, en survivance de son père, Pierre Gilbert (O[1]-47, fol. 77).

GILLET (FRANÇOIS). — L'un des vingt-quatre V. du Roi, en 1747, en remplacement de Charles Gillet, décédé (Cour des Aides, Z, 1362, *Arch. nat.*).

GLACHANT (AUGUSTE). — Né à Paris en 1786. Probablement fils d'un professeur de violon du même nom qui est inscrit dans le *Calendrier musical* de 1788. Il fut élève du Conservatoire de Paris et violon aux Variétés, d'abord, et ensuite au Théâtre-Français, de 1823 à 1830. On ignore l'époque de sa mort. Il a publié de la musique de chambre.

GOUPY (CHARLES). — L'un des vingt-quatre V. du Roi; ord. Versailles, 1er janvier 1703, en remplacement de Pierre-François Le Mercier (O[1]-47, fol. 1).

Il donna sa démission en 1733, et fut remplacé par J.-B.-J. Massé.

Nous retrouvons parmi les vingt-quatre Violons, en 1755, un Charles Goupy auquel succède J.-C. Chrétien (voir ce nom).

GRASSET (JEAN-JACQUES). — Né à Paris en 1769; élève de Berthaume. Il débuta au Concert spirituel, le 25 mai 1786, dans une symphonie à deux violons, composée par Berthaume, qui l'exécuta avec lui. Enlevé à la vie artistique pendant la période révolutionnaire, il fut envoyé à l'armée, et fit les campagnes d'Allemagne et d'Italie. Revenu à Paris vers 1798, il reprit sa vie d'artiste, et, en 1800, concourut pour la place de professeur de violon au Conservatoire, en remplacement de Gaviniés; il l'obtint à l'unanimité, après avoir brillam-

ment battu ses rivaux qui étaient : Guénin, Gervais et Guérillot. Il fut nommé chef d'orchestre de l'Opéra italien en 1802, et conserva ces fonctions jusqu'en 1829, après les avoir remplies d'une manière remarquable pendant près de vingt-sept ans.

Grasset a publié plusieurs concertos pour violon, des duos à deux violons et une sonate pour piano et violon.

Il est mort à Paris en 1839.

GRAVERAND (JACQUES-FRANÇOIS-URBAIN). — Né à Caen le 2 avril 1770, il fit son éducation musicale aux maîtrises de Saint-Pierre et de Saint-Sépulcre de cette ville. Dès l'âge de neuf ans il reçut des leçons de violon; son premier maître fut un nommé Quéru, élève de Capron. En 1790, Graverand était établi à Caen comme professeur de violon; il a continué à habiter cette ville où il fut violon solo à l'orchestre du théâtre et directeur de la Société philharmonique du Calvados. Il est mort à Caen le 6 juillet 1854.

Graverand a laissé de la musique de chambre qui n'est pas sans mérite.

GUÉNIN (MARIE-ALEXANDRE). — Né à Maubeuge en 1744. Dès l'âge de six ans, il jouait du violon et montrait de grandes dispositions pour la musique. Son père l'envoya très-jeune à Paris pour y travailler sous la direction d'un bon maître qui fut très-probablement Gaviniés[1].

Le 21 mars 1755, il débuta au Concert spirituel dans un concerto de violon; il était âgé de onze ans (*Mercure*, juin 1755,

1. Choron et Fayolle et après eux Fétis donnent Capron pour maître à Guénin. Ceci doit être une erreur, puisque Capron ne paraît pour la première fois au Concert spirituel qu'en 1761, c'est-à-dire six ans après Guénin. Choron et Fayolle, dans le premier volume de leur *Dictionnaire*, disent que Guénin est un des meilleurs élèves de Gaviniés et, dans le supplément contenu à la fin du second volume, le font élève de Capron.

p. 215). Depuis cette époque, son nom se trouve cité avec éloge dans le *Mercure*. Il travailla l'harmonie avec Gossec, et devint un des compositeurs dont les productions eurent le plus de succès aux Concerts spirituels et au Concert des amateurs; on trouve constamment ses symphonies citées à côté de celles des plus grands compositeurs de l'époque. Successivement intendant de la musique du prince de Condé, premier violon à l'Opéra de Paris, puis, après avoir obtenu sa retraite, attaché à la musique du roi d'Espagne, Charles VI, il revint à Paris en 1814, et y termina sa carrière en 1819.

Guénin a composé beaucoup de symphonies pour l'orchestre; on trouvera la nomenclature de sa musique de chambre au Catalogue.

Guérillot (Henri). — Né à Bordeaux en 1749. Il se distingua de bonne heure par son talent remarquable comme exécutant, et fut engagé à l'orchestre de l'Opéra de Lyon en 1776, comme premier violon. En 1782, il publia dans cette ville son premier concerto. Il arriva à Paris l'année suivante et débuta le jour de Noël au Concert spirituel dans un concerto de sa composition : il joua consécutivement dans trois autres concerts des fêtes de Pâques de 1784 (*Mercure*, avril 1784, p. 176 à 181). Fixé dès lors à Paris, où il fut nommé parmi les premiers violons de l'orchestre de l'Opéra, il obtint de nouveaux succès aux Concerts spirituels, et il se fit encore entendre, en 1787, en exécutant, notamment pendant la quinzaine de Pâques, deux symphonies à deux violons de Viotti avec Imbault (*Mercure*, avril 1787, p. 32 et 33). Il fut nommé professeur de violon au Conservatoire, lors de sa formation en 1795, et fut relevé de ces fonctions à la réforme de 1802.

Guérillot est mort à Paris en 1805, après avoir conservé pen-

dant vingt et un ans la place de premier violon à l'Opéra. Il a laissé, gravés, deux concertos et une œuvre de duos pour violon.

GUÉRIN (aîné). — Violoniste français, élève de Rod. Kreutzer, est né à Paris en 1776. Il débuta au Concert spirituel pendant la quinzaine de Pâques 1787. Guérin aîné avait un frère plus jeune que lui d'une année seulement, qui jouait du violoncelle; les deux frères débutèrent ensemble et le *Journal de Paris* en parle en ces termes :

« M. Guérin, élève de M. Kreutzer, âgé de onze ans, exécuta pour la seconde fois un concerto de M. Pieltain (10 avril 1787). »

« MM. Guérin frères, âgés, l'un de onze et l'autre de dix ans, exécutèrent une symphonie concertante de violon et violoncelle de M. Bréval (numéro du 12 avril 1787). »

« MM. Guérin frères exécutèrent pour la seconde fois une symphonie-concerto de M. Bréval. »

« Les Concerts spirituels sont devenus plus intéressants sur la fin de la quinzaine. MM. Guérin, l'un âgé de onze ans, l'autre de dix ans, ont excité une sensation très-vive. Leur talent sur le violon et le violoncelle, qu'on a trouvé étonnant, aurait obtenu les mêmes applaudissements dans un âge beaucoup plus avancé (numéro du 17 avril 1787). »

Plus tard, les deux frères ont été élèves du Conservatoire. Nous avons perdu la trace du violoniste; quant au violoncelliste, nous le trouvons mentionné dans l'*Histoire du Conservatoire*, de Lassabathie :

« An VI. — Prix de violoncelle au citoyen Emmanuel Guérin. »

Nous ne connaissons rien de plus sur ces deux artistes.

GUIGNON (JEAN-PIERRE). — Né à Turin en 1702. Il avait

d'abord étudié le violoncelle à Paris, où il était venu fort jeune ; mais il abandonna cet instrument pour se livrer au violon sur lequel il acquit un talent de premier ordre. Lorsque les Concerts spirituels commencèrent en 1725, Guignon, Baptiste-Anet et Le Clair y remportèrent les plus beaux succès. Le *Mercure* du temps s'exprime en ces termes :

« Le Concert du palais des Tuileries, que le sieur Philidor fait exécuter, et dont nous avons déjà rendu compte au public, continua avec les mêmes applaudissements le lundy de Pâques jusqu'au lendemain de Quasimodo... Ce qu'il y a de bien piquant pour le public dans ce dernier concert, c'est une espèce d'assaut entre les sieurs Baptiste, français, et Guignon, piémontais, qu'on regarde comme les deux meilleurs joueurs de violon qui soyent au monde. Ils jouèrent tour à tour des pièces de symphonie, seulement accompagnez d'un basson et d'une basse de viole ; et ils furent tous deux extraordinairement applaudis. » (*Mercure de France*, avril 1725, p. 836.)

Guignon a été le dernier titulaire de la charge de *Roy des violons*[1].

Dévoué à son art, il ouvrait gratuitement sa maison aux élèves peu fortunés, et il a rendu de grands services comme professeur. Il a laissé, dans la manière italienne, diverses œuvres pour violon en duos, trios, concertos, qui ont eu du succès en leur temps ; cette musique est très-faible même pour l'époque où elle fut écrite, et ne supporte aucune comparaison avec les œuvres de Corelli, Tartini, Le Clair, Guillemain, etc. Outre son emploi de l'un des vingt-quatre Violons du Roi, Guignon avait le titre de Serpent de la chapelle aux appointements de 900 livres par

1. Chap. v, pag. 17 à 30.

an[1]; et le Roi lui avait accordé une pension de 1,000 livres, de laquelle il devait être payé *par chacun an, sa vie durant*[2].

Guignon est mort à Versailles en 1775.

GUILLEMAIN (LOUIS-GABRIEL). — Né à Paris le 15 novembre 1705. On ignore le nom de son maître, mais à en juger par certaines similitudes dans le talent, il ne serait pas improbable qu'il eût travaillé avec Le Clair : ce dernier, arrivé à Paris vers 1722, rapportait d'Italie les grandes traditions des Corelli, Tartini et Somis; Guillemain avait à cette époque dix-sept ans, il était donc encore à l'âge où on se fait une manière. Toujours est-il que son op. 1er, publié en 1734, arrivait onze années après l'œuvre première de Le Clair, publiée en 1723.

En 1738, Guillemain fut nommé musicien ordinaire de la chapelle et de la chambre du Roi. Dix ans plus tard, il composa la musique d'un ballet qui eut du succès.

« La Comédie-Italienne a aussi joué une petite comédie en prose intitulée *la Cabale*. On y a joint un ballet-pantomime. L'auteur de la musique de ce divertissement a eu un applaudissement trop unanime pour laisser ignorer qu'elle est de M. Guillemain, ordinaire de la musique de Sa Majesté, fort connu par ses talents sur le violon et par les *quatorze œuvres* de musique instrumentale qu'il a donnés au public. » (*Mercure de France*, janvier 1749, p. 199, et mars *id.*, p. 187.)

Malgré son grand mérite comme virtuose et comme compositeur, Guillemain est resté ignoré : son nom est à peine connu

1. Il y avait quatre titulaires à cette charge de Serpent de la chapelle; ils recevaient chacun 900 francs par an. En 1748, en étaient pourvus : François Songy, Nicolas Danican Philidor, Ignace-François Marlier, Pierre Guignon. (*Arch. nat.*, O1-92, fol. 461-463.)

2. Le brevet royal délivré pour cette pension est daté de Versailles le 17 mai 1745. (*Archives nat.*, O1-89, fol. 111.)

de quelques-uns; cependant il est, avec Baptiste, Guignon et Le Clair, un des fondateurs de notre première école de violon, et assurément bien supérieur aux deux premiers. Cela s'explique par une particularité de son caractère : craintif et timide à l'excès, jamais il n'eut la force de surmonter cette méfiance de lui-même qui le tint constamment éloigné du public. Dans la plénitude de son talent, lorsque les Concerts spirituels commencèrent à attirer tous les virtuoses de l'Europe, Guillemain ne se sentit jamais le courage d'affronter cette épreuve, et son nom ne figure pas une seule fois sur les programmes.

C'est le même sentiment qui le retenait dans la publication de ses ouvrages, et si son protecteur, M. de Chartrain de Bourbonne, n'était intervenu avec autorité, il est probable que rien de cet artiste ne serait parvenu jusqu'à nous.

« C'est par voſtre ordre (dit-il dans la dédicace à M. de Bourbonne de sa première œuvre de douze sonates) que je mets au jour un ouvrage uniquement fait pour vos amuſements... La route que vous m'ouvrés eſt épineuſe, et le jugement du public eſt à redouter, mais votre ſuffrage, Monſieur, raſſure ma timidité, parce qu'il eſt toujours d'accord avec celuy des perſonnes les plus éclairées. »

Guillemain a publié dix-sept œuvres, remarquables par leur facture qui atteste une étude sérieuse et approfondie des ressources du violon; elles ont une analogie assez frappante, quant au mécanisme, avec celles de Le Clair; et il est évident qu'il profita largement des progrès réalisés par ce dernier, qui le précéda de huit années. Sa musique, alors jugée trop difficile, était peu jouée : elle passait pour extraordinaire. Nous rencontrons l'opinion suivante émise sur Guillemain par un correspondant de Marpurg qui écrivait à Berlin en 1754 :

« M. Guillemain, musicien de la chambre du roi, un homme pour lequel aucune difficulté n'est assez grande... Ses compositions sont assez bizarres, et il s'étudie tous les jours à les rendre plus bizarres encore[1]. »

Sa carrière artistique se continua, modeste et à peine connue de ses contemporains, jusqu'en 1770; il avait soixante-cinq ans. Le 1er octobre de cette même année, se trouvant à Chaville, sur la route de Versailles, ce pauvre artiste, cédant à quelque chagrin profond, ou plutôt à une atteinte de folie furieuse, fut pris de rage contre lui-même, et il se massacra littéralement, ne trouvant la mort qu'après s'être porté quatorze coups de couteau.

Gillet (Charles). — Succéda à François-Florent Chevalier, en 1745, dans la charge de l'un des vingt-quatre Violons du Roi (Cour des Aides, Z, 1362).

Habeneck (François-Antoine). — Né à Mézières le 1er juin 1781. Il était l'aîné de deux fils d'un musicien de régiment de Manheim qui, après avoir pris du service dans l'armée française, s'était fixé en France. Ayant reçu les premières leçons de violon de son père, ses progrès furent rapides et accusèrent de bonne heure cette vigoureuse organisation musicale qui a fait de lui un artiste exceptionnel. Il avait vingt ans lorsqu'il arriva à Paris, et entra comme élève au Conservatoire dans la classe de Baillot, où il remporta le prix de violon en 1804, après un concours des plus brillants : il était dès lors considéré comme un des jeunes violonistes de la plus grande espérance. Nommé répétiteur de la classe de son maître, il fut bientôt admis dans les premiers violons de l'Opéra, et lorsque Kreutzer fut appelé à

1. Marpurg, *Beytræge*, tome Ier, page 470.

diriger l'orchestre de ce théâtre, Habeneck lui succéda comme premier violon solo. En 1821, il devint directeur de l'Opéra; toutefois l'administration de ce théâtre ayant changé de main en 1824, le marquis de Lauriston, alors ministre des beaux-arts, le mit à la tête de l'orchestre, à la place de Kreutzer, admis à la retraite, et lui donna une classe de violon fondée expressément pour lui. Dans ces différentes fonctions il apporta une habileté et un dévouement à son art qui le placent à la tête des musiciens les plus remarquables de la première partie du XIXe siècle.

On sait quelle part revient à Habeneck l'aîné dans les progrès de notre école de violon du Conservatoire; et on peut en appeler au témoignage et au souvenir encore présent de ceux qui ont été à même de profiter de son expérience, et auxquels il savait communiquer le feu sacré.

Mais c'est surtout comme chef d'orchestre habile et plein d'initiative que son nom restera attaché à l'histoire de notre Conservatoire de musique de Paris. Très-jeune encore, il s'était fait remarquer par une aptitude spéciale à ces fonctions, qui demandent une réunion de qualités rare à rencontrer chez le même homme. A peine sorti de la classe de Baillot avec son premier prix de violon en 1804, il avait étonné les connaisseurs par cette solidité dans le commandement d'une des armées les plus difficiles à conduire. Il existait alors un usage qui, malheureusement, a disparu aujourd'hui : les meilleurs élèves des différentes classes d'instruments formaient un orchestre qui s'exerçait aux exécutions symphoniques, et était dirigé, chaque saison, par l'élève qui avait remporté le prix de violon l'année précédente. Ces réunions, qui eurent d'abord lieu rue de Cléry et ensuite rue Chantereine, sous le nom de *Concerts français,* se donnèrent enfin

dans la petite salle du Conservatoire[1]. Habeneck se trouvant dans les conditions réglementaires, ces fonctions lui incombèrent donc en 1805 et il les remplit d'une façon tellement brillante que les inspecteurs du Conservatoire, qui étaient alors Cherubini, Méhul et Gossec, conseillèrent à Sarrette, directeur, de les lui réserver exclusivement à l'avenir, ce qui eut lieu ; et, de 1806 à 1815, Habeneck fut le seul chef du jeune orchestre du Conservatoire. C'était l'époque où Beethoven faisait paraître ses plus belles symphonies. Sa première en *ut* fut jouée dans une de ces réunions.

L'administration de l'Académie royale de musique avait fait renaître les Concerts spirituels : Habeneck fut chargé de les organiser, et c'est alors qu'il mit à l'étude la symphonie en *ré* de Beethoven. Ce ne fut pas sans peine qu'il parvint à faire apprécier cette musique à son orchestre[2]. Les Concerts spirituels, nous ignorons pour quelle cause, ne jouissaient pas encore de la faveur du public, et Habeneck, de son côté, désirait ardemment profiter des moyens qu'il avait à sa disposition pour produire et faire accepter, comme ils devaient l'être, les chefs-d'œuvre de Beethoven pour lesquels il se sentait un culte véritable ; les symphonistes habiles et amoureux de leur art ne manquaient pas à Paris, la plupart étaient ses amis ; il résolut de frapper un grand coup.

En novembre 1826, le jour de Sainte-Cécile, il convie à déjeuner chez lui les plus fervents, en les priant d'apporter leurs

1. La grande salle où se donnent encore les concerts aujourd'hui, a été construite, en 1806, par l'architecte Delannois.

2. Les musiciens se refusèrent à jouer l'*andante* de cette symphonie, et Habeneck comme transaction y substitua celui de la symphonie en *la*. Ce dernier morceau produisit un grand effet et le public le fit répéter.

instruments. Les invités arrivent, ils trouvent sur les pupitres préparés les parties de la symphonie héroïque inconnue de tous. Habeneck leur demande un essai; on se met à l'œuvre; la journée se passe dans l'enthousiasme du travail. Quatre heures sonnent; tout le monde, amphitryon et invités, avait oublié le déjeuner, que la prévoyante Mme Habeneck avait eu soin de ne pas laisser refroidir, en le transformant en un excellent dîner auquel les braves symphonistes firent honneur, comme bien l'on pense. Ce résultat, dû à la ténacité et à l'intelligence d'Habeneck, et sanctionné par le public, fut le premier germe de notre admirable Société des concerts, qui ne tarda pas à s'organiser. Le premier eut lieu dans la salle actuelle, le dimanche 9 mars 1828, à deux heures, et inaugura ses séances par la symphonie héroïque dont nous venons de parler.

Depuis cette époque jusqu'au dimanche, 16 avril 1848, jour du dernier concert où il parut, Habeneck ne cessa de rester à la tête de cet orchestre admirable. La symphonie pastorale de Beethoven fut la dernière qu'il dirigea dans cette salle, où pendant vingt et un ans il avait réuni ce que Paris et l'Europe avaient de plus fins connaisseurs en musique.

Habeneck est mort à Paris, à la suite de plusieurs attaques d'apoplexie, dont la dernière l'enleva le 8 février 1849 (Portrait. pl. LXXVII).

HABENECK (JOSEPH). — Frère de François-Antoine, et né à Quimper le 1er avril 1785; entra au Conservatoire de Paris comme élève pour le violon en 1802.

Il fit partie de l'orchestre de l'Opéra-Comique, à Paris, et y occupa la place de second chef d'orchestre, de 1819 à 1837.

HABENECK (CORENTIN). — Frère puîné des précédents, né à

Quimper en 1787; élève du Conservatoire de Paris, premier prix de violon en 1808. Entré à l'orchestre de l'Opéra, en 1814, il fut nommé violon solo en 1834; a conservé cette place jusqu'en 1850.

HARANC (LOUIS-ANDRÉ). — Né à Paris en 1738. Violoniste habile, qui débuta au Concert spirituel pendant la quinzaine de Pâques 1769 (*Mercure*, avril 1769, p. 141 à 145). Il fit partie de la chapelle du Roi dès 1761. L'année suivante il fut nommé premier violon du Roi et, en 1775, maître des concerts de la Reine. Nous trouvons son nom sur la dernière liste des musiciens composant la musique du roi Louis XVI, lorsqu'elle fut supprimée en 1792.

Après la dissolution de la musique royale, Haranc entra comme premier violon au théâtre Montansier; il est mort à Paris en 1805, laissant gravées deux œuvres de sonates et duos pour violon.

HENRI (BONAVENTURE). — Nous rencontrons pour la première fois le nom de cet artiste parmi ceux qui jouèrent au Concert spirituel de la quinzaine de Pâques 1780 (*Mercure de France*, avril 1780); il fut nommé à cette époque premier violon au théâtre Beaujolais. Il a laissé de la musique et principalement une méthode pour son instrument.

HUGUENET (PIERRE). — L'un des vingt-quatre Violons du Roi en 1687. Il eut pour successeur Thomas Duchesne (voir ce nom).

IMBAULT (J.-J.). — Violoniste distingué, professeur et éditeur de musique à Paris, est né dans cette ville le 9 mars 1753. Élève de Gaviniés, il débuta le 14 mars 1770 dans un concert donné dans la galerie de la Reine aux Tuileries, au profit des écoles gratuites de dessin fondées par Bachelier, et y obtint un

succès si grand que M. de Sartine lui accorda le droit de nommer à une place dans cette école.

Depuis lors Imbault s'est fait remarquer comme un de nos meilleurs violonistes. Lorsque parurent les symphonies de Viotti à deux violons, il fut de ceux qui les exécutèrent le plus brillamment, notamment avec Guérillot, aux Concerts spirituels en 1787 (*Mercure*, avril 1787, p. 32-33, et 71); il joua ces symphonies avec Viotti lui-même, plusieurs fois devant la reine Marie-Antoinette. Peu de temps avant la mort de Gaviniés, en 1800, Imbault fit donner deux concerts au profit de son vieux maître, qui lui offrit comme souvenir son portrait dessiné par Guérin; c'est le seul qui nous reste de ce grand artiste, et qui, malheureusement, le reproduit dans un âge avancé. En 1810, Imbault fut nommé violoniste de la chapelle de l'empereur.

Joly (Jacques). — L'un des vingt-quatre V. du Roi; ord. Versailles, 13 juin 1707, sur la démission de Gilles Boissard (O[1]-51, fol. 113, verso).

Joubert (Pierre).—L'un des vingt-quatre V. du Roi en 1714. Il eut pour successeur François Duval (voir ce nom).

Kreutzer (Rodolphe). — Né à Versailles en 1766. Fils d'un musicien de la chapelle du Roi; l'un des grands violonistes qui, avec Gaviniés, Rode et Baillot, jetèrent les fondements de notre admirable école de violon, aujourd'hui encore dans tout son éclat. Bien qu'illustre à plus d'un titre dans l'art musical [1], nous nous n'avons à nous occuper ici que du violoniste.

Kreutzer, élève d'Antoine Stamitz, montra des dispositions si surprenantes, que, dès l'âge de treize ans, il se fit entendre

1. R. Kreutzer a fait représenter 35 opéras et ballets, dont plusieurs ont eu un grand succès.

dans un concerto de sa composition. La nature l'avait doué de facultés musicales tellement extraordinaires qu'il composait d'instinct et sans jamais avoir reçu de leçons d'harmonie.

A l'âge de seize ans, il perdit son père; la reine Marie-Antoinette, qui s'intéressait à lui, le fit alors nommer premier violon de la chapelle royale, en remplacement de celui-ci. Plein d'ardeur pour le travail et servi par ses rares facultés, il acquit sur le violon un talent de premier ordre; c'est surtout après avoir entendu Viotti à Paris, en 1782, qu'il se perfectionna et devint l'un des virtuoses les plus remarquables du temps. Il fut admis, en 1790, au Théâtre-Italien comme premier violon, et c'est à partir de cette époque qu'il se livra avec fécondité et succès à la composition de la musique dramatique. Kreutzer figurait sur la liste des violons faisant partie de la musique du Roi, lorsqu'elle fut abolie en 1792.

Après avoir voyagé en Italie et en Allemagne où il excita un véritable enthousiasme, notre artiste revint à Paris : le Conservatoire venait d'être fondé, il fut nommé professeur. Successivement premier violon solo à l'orchestre de l'Opéra, membre de la chapelle du I[er] consul, violon solo de la musique privée de l'Empereur, maître de chapelle du Roi en 1815, et enfin chef d'orchestre de l'Opéra en 1817, Kreutzer exerça pendant toute cette période les fonctions de professeur de violon au Conservatoire jusqu'en 1827; il fut remplacé alors par son frère cadet, Auguste.

Un accident funeste interrompit le cours de ses triomphes comme virtuose. Dans une partie de campagne avec des amis, la voiture dans laquelle il se trouvait versa, et Kreutzer se rompit le bras gauche, qui fut fort mal remis. Il s'ensuivit pour lui l'impossibilité, après avoir démanché sur son instrument, de reprendre sa position première sans un brusque mouvement

d'épaule; dès lors il dut renoncer à se faire entendre en public.

Rod. Kreutzer avait pris sa retraite après une des carrières artistiques les plus brillamment et les plus honorablement remplies. Sa santé venait de recevoir une atteinte profonde; frappé coup sur coup de plusieurs attaques d'apoplexie, il mourut le 6 juin 1831, à Genève, où il était allé pour suivre un traitement.

Voici, d'accord avec les contemporains, le jugement que Fétis porte sur Rod. Kreutzer :

« Comme virtuose, Kreutzer avait pris une position élevée dans l'école française, où brillaient alors Rode et Baillot : non qu'il eût l'élégance, le charme et la pureté du premier de ces artistes, ni l'admirable variété de mécanisme et le sentiment profond du second ; car dans son talent d'instrumentiste, comme dans sa musique, Kreutzer dût tout à son instinct, rien à l'école. Cet instinct riche et plein de verve donnait à son exécution une originalité de sentiment et de manière, qui portait toujours l'émotion dans l'auditoire et que personne n'a surpassée. Il avait le son puissant, l'intonation juste, et sa manière de phraser avait une chaleur entraînante. Le seul reproche qu'on lui ait fait avec fondement était de manquer de variété dans l'accentuation de l'archet, et de lier presque tous les traits, au lieu d'y introduire le détaché. »

Rod. Kreutzer a composé de la musique de chambre dont on trouvera la nomenclature au Catalogue. (Portrait. pl. LXXVI.)

KREUTZER (JEAN-NICOLAS-AUGUSTE). — Frère de Rodolphe, né à Versailles en 1781. Élève de son frère, au Conservatoire de Paris; il obtint le premier prix de violon en 1801, et fit immédiatement partie de l'orchestre de l'Opéra jusqu'en 1823, époque à laquelle il prit sa retraite.

Il avait été pendant plusieurs années professeur suppléant au

Conservatoire, où il succéda à son frère Rodolphe comme titulaire de ces fonctions. Il est mort à Paris en 1832.

Citons, à l'éloge d'Auguste Kreutzer, le témoignage honorable de notre grand Baillot qui fut son collègue :

« Cet homme excellent jouissait d'une réputation peut-être moins étendue que son frère Rodolphe, mais il avait un mérite aussi solide, un talent éminent que relevaient encore sa modestie et la touchante candeur de son âme. Il était tellement aimé de ses élèves, tellement chéri par eux, qu'ils ne peuvent qu'honorer de plus en plus sa mémoire en continuant à le prendre pour modèle [1]. »

LABADENS. — Violoniste établi à Toulouse. Il fit paraître en 1772 un ouvrage ayant pour titre :

Nouvelle Méthode pour apprendre à jouer du violon et à lire la musique, dédiée à Gaviniés ; à Paris, chez les marchands de musique ; à Toulouse, chez l'auteur (*Mercure de France,* novembre 1772, p. 177).

Fétis cite un Labadens, violoniste attaché à l'orchestre de l'Opéra en 1797 ; nous ignorons si c'est celui dont nous parlons ici.

LABBÉ (PIERRE). — L'un des vingt-quatre V. du Roi ; ord. Fontainebleau, 14 novembre 1729, sur la démission de Pierre Brunet (O¹-72, fol. 424, verso).

LA FERTÉ (CHARLES-FRANÇOIS-GRÉGOIRE). — L'un des vingt-quatre V. du Roi ; ord. Paris, 1er juillet 1719, par suite du décès de Jean-Baptiste Balus (O¹-63, fol. 170). Ce La Ferté donna sa démission l'année suivante, dès le 14 janvier, et eut pour successeur Claude Deshayes (voir ce nom).

1. *Introduction à l'art du violon,* 1835, p. 5, note 2.

Lafont (Charles-Philippe). — Né à Paris le 1er décembre 1781. Sa mère, sœur de Berthaume, jouait du violon; elle lui donna les premières leçons.

Berthaume le prit lui-même sous sa direction et cultiva avec bonheur des aptitudes très-précoces, puisqu'en 1792, c'est-à-dire à peine âgé de onze ans, Lafont jouait avec succès dans les concerts publics en Allemagne.

Il devint plus tard élève de Rode, et à partir de cette époque, vers 1798, son talent prit un caractère particulier, dont le charme était l'attrait principal. Lafont était un virtuose de grand mérite que la nature de son talent maintint toujours en contact avec le public. Sa carrière artistique fut remplie par des voyages incessants à travers toute l'Europe, et chacun de ses pas marqua un triomphe. Mécanisme brillant, justesse parfaite, du moelleux et du fini, il avait toutes les qualités qui font le grand soliste.

En 1808, Lafont se rendit à Saint-Pétersbourg, où il succéda à Rode dans les fonctions de premier violon solo de l'empereur de Russie. Il resta dans cette ville jusqu'en 1814, revint alors en France et fut nommé premier violon de la musique de la chambre du Roi, puis accompagnateur de la duchesse de Berry. Après la révolution de Juillet, Lafont reprit ses voyages à l'étranger et en France, où l'attendait une fin prématurée et bien fatale : faisant avec Henri Herz une tournée artistique dans le Midi, pendant l'été de 1839, il se trouvait sur l'impériale d'une diligence; entre Bagnères-de-Bigorre et Tarbes, la voiture versa, et il fut tué sur le coup.

Lafont a composé et publié une grande quantité de musique spéciale pour son instrument, dans laquelle nous ne connaissons rien en musique de chambre proprement dite.

Lagoanère (Michel, chevalier de). — Né à Corogne, en

Espagne, de parents français, en 1782. Il étudia très-jeune le violon et la composition en amateur. Après avoir figuré brillamment dans les armées françaises et obtenu la décoration pour ses services militaires, il revint à Paris en 1817, et débuta alors comme virtuose. Il fut pendant quelque temps violon solo de la Société des amateurs du Vauxhall, à Paris. Lagoanère s'établit ensuite à Anvers, comme professeur en 1828, et finalement se retira au Vigan (Gard), où il est mort en 1841, âgé de cinquante-neuf ans.

Il a composé de la musique de chambre.

Lahoussaye (Pierre). — Né à Paris le 12 avril 1735. Il fut un des violonistes français les plus remarquables de la seconde moitié du xviiie siècle. Piffet lui donna les premières leçons, et développa les dispositions heureuses qu'il tenait de la nature. Les grands talents de l'Europe commençaient à se donner rendez-vous à Paris, et les bons modèles ne manquaient pas à Lahoussaye; il sut en profiter, et une circonstance particulière eut une influence sérieuse sur son avenir d'artiste. Ayant été admis chez le comte de Senneterre dans un salon où se trouvaient réunis Pagin, Gaviniés, Pugnani, Giardini, Van Malder et Domenico Ferrari, chacun de ces grands artistes joua une *sonate a solo*. Lahoussaye montra un tel enthousiasme après les avoir entendus, que Ferrari, lui présentant son violon, lui demanda de se faire entendre. Le jeune homme, sans se déconcerter, accepta l'instrument, et, après avoir préludé d'une manière brillante, reproduisit avec bonheur et talent plusieurs passages d'une sonate de Tartini que venait d'exécuter Pagin; les auditeurs le comblèrent d'éloges, et Pagin lui offrit ses leçons.

Après avoir travaillé avec ce maître, il entra d'abord au service du comte de Clermont, puis chez le prince de Monaco, qui l'emmena avec lui dans un voyage qu'il fit en Italie. Le rêve de

Lahoussaye était Tartini; il alla à Padoue, et réussit à l'entendre jouer à l'église un de ses concertos, dans l'exécution duquel il trouva réunies toutes les perfections de l'art qu'il avait rêvées.

Lahoussaye se présenta timidement chez le grand maître, qui le reçut avec la bonté qu'il savait toujours témoigner aux jeunes artistes; après avoir jugé de ce qu'il savait faire, et reconnu les grands principes de son école auxquels Pagin l'avait initié, il le prit sous sa direction et lui donna des leçons suivies.

Les conseils de Tartini firent de Lahoussaye un virtuose de premier ordre.

Ayant été appelé à Parme, il joua devant l'infant dom Philippe, à qui il plut, et qui se l'attacha. Traetta était alors maître de chapelle à la cour; il lui donna des leçons de composition qui portèrent leurs fruits, car Lahoussaye fit à cette époque la musique d'un ballet qui eut un grand succès à Venise et à Parme.

En quittant cette dernière ville, il se rendit de nouveau à Padoue, où il se remit sous la direction de Tartini, jusqu'en 1769. A la suite de ces nouvelles études, il se fixa pendant quinze ans en Italie et brilla non-seulement comme virtuose, mais comme habile chef d'orchestre.

De retour à Paris, Lahoussaye dirigea le Concert spirituel et l'orchestre de la Comédie-Italienne. Lorsque les Concerts spirituels furent interrompus lors de la Révolution, il fut nommé chef d'orchestre du théâtre de Monsieur, plus tard théâtre Feydeau, fonctions qu'il partagea avec Puppo. Il occupait encore cette place en 1800.

Fétis eut l'occasion de le voir à cette époque :

« C'était, dit-il, un beau vieillard dont la figure calme, les traits réguliers et les cheveux blancs flottant sur les épaules, inspiraient le respect. »

La Houssaye avait été nommé professeur de violon au Conservatoire à son établissement en 1796; il fut compris dans le nombre de ceux qui perdirent leur emploi, lors de la réforme en 1802.

Fétis termine ainsi l'article qu'il lui a consacré :

« Peu de violonistes ont eu une manière plus grande et plus belle que La Houssaye ; la justesse de son intonation était parfaite, et le son qu'il tirait de l'instrument était pur et vigoureux. Je me souviens de lui avoir entendu jouer la sonate *du Diable*, de Tartini, de manière à exciter autant d'étonnement que de plaisir, quoiqu'il ne fût plus jeune. »

Il n'a été publié de lui qu'une œuvre de sonates pour violon.

Laurent. — Violoniste qui débuta au Concert spirituel, pendant la quinzaine de Pâques 1773. Il joua les 10, 12 et 13 avril un concerto et eut de grands succès. (*Mercure*, avril 1773, pp. 169 à 171). L'année suivante il joue le 20 mars :

« M. Laurent, virtuose de dix-sept ans, habile compositeur et excellent violon, a exécuté une symphonie concertante de sa composition avec M. Le Jeune, qui l'a très-bien secondé. (*Mercure*, avril 1774, pages 165, 166.)

Nous retrouvons encore le nom de cet artiste dans les concerts de l'année 1775 et depuis lors il ne reparaît plus. On ne rencontre aucun autre détail sur lui que ceux donnés par le *Mercure*.

Leblanc. — Violoniste et compositeur. Il est surtout connu par plusieurs opéras-comiques de sa composition qui eurent quelque succès de 1790 à 1800. -- Né vers 1750, il est mort à Paris dans un âge avancé.

Le Clair, dit l'aîné (Jean-Marie). — Né à Lyon en 1697. Il avait appris le violon fort jeune; mais s'étant destiné à la

danse, il débuta sur le théâtre de Rouen et fut ensuite engagé comme maître de ballet à Turin. A cette occasion, il composa quelques airs de ballet qui eurent du succès; Somis, qui remarquait en lui des dispositions particulières, lui adressa des compliments et lui proposa de lui donner des leçons de violon. Le Clair accepta et, à partir de cette époque, il renonça à la danse pour la musique. Ses progrès le mirent bientôt au premier rang des violonistes de son temps.

Il revint à Paris vers 1722[1] et débuta au Concert spirituel pendant la quinzaine de Pâques 1728. (*Mercure de France*, avril 1728, p. 856, de mai, p. 1061.)

En 1731 il entra dans la musique du Roi, qu'il ne tarda pas à quitter pour se livrer exclusivement au professorat et à la composition.

Le soir du 22 octobre 1764, Le Clair rentrant chez lui, rue Martel, fut frappé par un assassin de plusieurs coups de couteau, et succomba sans qu'on ait pu découvrir le coupable et les motifs du crime.

Lorsque Le Clair était arrivé à Paris, il y avait rencontré deux rivaux redoutables dans Baptiste-Anet et Guignon; mais il leur devint incontestablement supérieur par le mécanisme et surtout par la composition, et il eut sur les progrès du violon en Europe une influence très-réelle. La musique de Baptiste n'avait aucun mérite, et Guignon n'a rien laissé qui lui ait survécu bien longtemps; les œuvres de Le Clair, au contraire, sont encore estimées aujourd'hui des connaisseurs : l'inspi-

1. Nous ignorons l'époque exacte de l'arrivée de Le Clair à Paris. Son œuvre première ayant paru à Paris en 1723, et le privilége du Roi portant cette date, il est probable qu'il habitait déjà cette ville. Fétis fixe la date de son arrivée en 1729. C'est une erreur, puisque Le Clair avait paru au Concert spirituel dès l'année 1728.

ration en est souvent heureuse, il y a du trait, et la conduite de l'archet dénote une entente remarquable du style.

On a prétendu que Le Clair était le premier violoniste qui eût fait entendre à Paris la double corde; c'est une erreur, car le célèbre Westhoff[1] avait, auparavant, introduit chez nous cette innovation. La vérité est que Le Clair, le premier parmi les compositeurs français, en a fait dans ses œuvres un usage suivi et intéressant.

En résumé, Le Clair est une des gloires du violon, et l'éclat de sa renommée ne pâlit pas à côté des plus grands artistes qui l'ont illustré. Nous ne pouvons mieux terminer cet aperçu que par les lignes suivantes empruntées à Baillot :

« Tant d'années écoulées depuis la publication de la première édition de cette méthode, nous a mis plus à portée de connaître et d'apprécier les beautés de la musique de Le Clair, et ce nom célèbre ne peut être rappelé par nous qu'avec l'admiration qui lui est due[2]. »

Le Clair (Antoine-Rémi, dit le cadet). — Frère de Jean-Marie. Né à Lyon au commencement du XVIIIe siècle, et bon violoniste. Il a publié en 1760 une œuvre de douze sonates pour le violon.

Le Clerc (Guy). — L'un des vingt-quatre V. du Roi, ord. Versailles, 22 avril 1704, sur la démission de Louis Penard. (O148 fo 61.) Il fut remplacé en 1733 par J.-F.-L. Belleville.

Le Clerc (Jean). — L'un des vingt-quatre V. du Roi, ord. Paris, 17 juillet 1720. (O164 fo 205v.)

Le Clerc (Charles-Nicolas). — L'un de vingt-quatre V. du

1. Voir ce nom à l'école de violon allemande.

2. *L'Art du violon*, Paris 1835. Introduction, p. 5, note 1.

Roi, ord. Versailles, 6 janvier 1733, sur la démission de Jacques Jolly. (o'77 f° 3v.)

Le Duc (Simon, dit l'aîné). — Né à Paris en 1748, mort jeune en 1787. Élève de Gaviniés pour le violon, il fut un des artistes distingués de son temps, et l'un des directeurs du Concert spirituel en compagnie de son maître et de Gossec.

Le Duc était un compositeur de mérite : ses symphonies ont eu un grand succès au Concert spirituel et au Concert des amateurs. C'est lui qui fut le héros de l'anecdote que nous avons racontée page 152.

Le Duc (Pierre). — Né à Paris en 1755. Frère de Simon et son élève. Il débuta brillamment au Concert spirituel pendant la quinzaine de Pâques de l'année 1770, n'étant encore âgé que de quinze ans. Il abandonna, plus tard, la carrière artistique, et s'est livré au commerce de la musique ; il prit la succession de la maison de la Chevardière, et lui donna une grande extension.

Pierre Le Duc est mort en Hollande en 1816.

Lefebvre. — Pendant la quinzaine de Pâques de l'année 1776, un jeune artiste de ce nom, âgé de douze à treize ans, joua au Concert spirituel; Mlle Deschamps, âgée de onze ans, avait elle-même débuté peu de jours avant, et ce furent les deux merveilles de la saison ! Leurs succès étaient de bon aloi, il faut le croire ; car on venait d'entendre au même Concert spirituel Giornowicki, Stamitz, Berthaume, Guénin et d'autres artistes de grand mérite. Il fallait donc faire preuve de capacité pour obtenir les suffrages du public après d'aussi habiles virtuoses. (*Mercure,* avril 1776 et p. 159 à 161.)

Depuis 1776 nous n'avons plus rencontré le nom de Lefebvre.

Lejeune. — Violoniste qui exécuta une symphonie à deux violons avec Laurent, le 20 mars 1774, au Concert spiriteul. C'est

la seule trace que nous ayons de l'existence de cet artiste.

Le Mercier (Nicolas). — L'un des vingt-cinq V. du Roi en 1664, époque à laquelle il figure parmi les signataires de la transaction passée entre la corporation des Ménestriers et les Pères de la Doctrine chrétienne, au sujet de la chapelle Saint-Julien.

Il mourut en 1676.

Lemière (l'ainé). — Élève de Gaviniés et maître de Berthaume ; il a joué au Concert spirituel de 1750 à 1765.

Entré à l'Opéra en 1751 il prit sa retraite en 1771. Il a publié deux livres de sonates et deux livres de duos pour violon.

Lenoble (Joseph). — Né à Manheim en 1753 d'un musicien français attaché à la musique du prince Palatin. Élève de Cannabich pour le violon, il a composé de la musique de chambre estimée de son temps. J. Lenoble est mort à Brunoy, près Paris, en 1829.

Le Peintre (Augustin-Jean). — Nommé en survivance de N. Lemercier, dans la charge de l'un des vingt-quatre V du Roi par ord. datée de Versailles, le 3 septembre 1676. (o^{1}20 f° 264.)

Le Peintre (Pierre). — L'un des vingt-cinq V. du Roi, ord. Versailles, 12 janvier 1695, en remplacement d'Antoine Desnoyers, décédé. (o^{1}39 f° 6^{v}.)

Le Peintre (Augustin). — L'un des vingt-quatre V. du Roi, ord. Versailles, 7 décembre 1711, en remplacement de son fils Pierre Le Peintre. (o^{1}55 f° 189^{v}.)

Le Peintre (Augustin-Jean). — L'un des vingt-quatre V. du Roi, ord. Paris, 16 janvier 1716, sur la démission d'Augustin Le Peintre, son père. (o^{1}60 f° 27^{v}.) Il cessa ses fonctions en 1739 et eut pour successeur Victor Bourdon (voir ce nom).

Le Routy de la Fosse (Jean). — L'un des vingt-quatre V. du Roi, ord. Marly, 22 juin 1697, sur la démission de Jean Le Routy, son père. (o^{1}41 f° 101.)

Le Roux (Jean). — L'un des vingt-cinq V. du Roi, ord. Versailles, 8 décembre 1682, en remplacement de Nicolas de la Place, décédé. (o^{1}26 f° 361.)

Le Roux (Charles-Henri). — L'un des vingt-quatre V. du Roi, ord. Versailles, 21 mai 1710, en remplacement de Jean Aubert, décédé. (o^{1}54 f° 76.)

Lespine (Simon de). — L'un des vingt-cinq V. du Roi en 1692, époque à laquelle il fut remplacé dans sa charge par Jacques Buret. (Voir ce nom.)

Libon (Philippe). — Né à Cadix de parents français en 1775. Ayant montré des dispositions précoces pour le violon, ses parents l'envoyèrent à Londres sous la direction de Viotti : il acquit bientôt un talent remarquable. Après avoir successivement habité l'Angleterre et l'Espagne, il vint en 1800 se fixer à Paris, qu'il ne quitta plus.

Sous l'Empire, il fut de la musique particulière de l'impératrice Joséphine, et choisi en 1810 pour accompagnateur de Marie-Louise. Sous la Restauration, il resta attaché à la musique particulière du Roi.

Libon est mort à Paris le 5 février 1838, laissant des œuvres assez nombreuses pour son instrument ainsi que pour la chambre.

Loisel (Jean-Frédéric). — Violoniste qui débuta très-jeune au Concert spirituel dans la quinzaine de Pâques de l'année 1776. « M. Loisel, âgé de quatorze ans, a aussi fort surpris par la manière dont il a joué son concerto de violon ». (*Mercure*, avril 1776, p. 159.)

J.-F. Loisel a composé et publié pour son instrument ainsi que pour la chambre.

Les détails manquent sur sa carrière artistique.

Marchand (Joseph). — Fils de J.-B. Marchand, dessus de violon de la chapelle du roi de France en 1691 et neveu de Jean-

Noël Marchand, violoniste de la même chapelle dès 1686. Joseph Marchand était violon de la musique du Roi en 1707, il est mort en 1737. Il a publié à Paris, en 1707, douze sonates pour le violon et la basse dont voici le titre :

« Suite de pièces meſlées de ſonates pour le violon et la baſſe, qui ont eſté executez pluſieurs fois devant Sa Majeſté. Dédiez au Roy, par M. Marchand le fils, officier ordinaire de la chapelle et chambre du Roy; avec privilége du Roy, 1707. Paris, chez Pierre Ribon. »

Ces sonates eurent une seconde édition en 1732 ; elles sont encore plus simples que celles de Duval et tout à fait dans le même genre.

MARCHAND (JOSEPH). — L'un des vingt-cinq V. du Roi, ord. Versailles, 12 janvier 1695, en remplacement de François Chaudron, décédé.

MARCHAND (PIERRE). — L'un des vingt-cinq V. du Roi, ord. Versailles, 31 octobre 1695, en remplacement de son fils Joseph Marchand, démissionnaire. (o^1-39 f° 202.)

MARCHAND (JOSEPH). — L'un des vingt-quatre V. du Roi, ord. Versailles, 20 août 1706, en remplacement de François Choël, décédé. (o^1-50 f° 106.)

MARCHAND (CHARLES-PHILIPPE). — L'un des vingt-quatre V. du Roi, ord. Marly, 1er mars 1731, sur la démission de Joseph Marchand, son père. (o^1-75 f° 134^v.)

MARCOU. — Violoniste qui débuta au Concert spirituel, étant très-jeune encore, pendant le mois de mars 1787. (*Mercure*, avril 1787, p. 171 et suiv.) Il fut reçu dans la musique du Roi et y resta jusqu'à sa dissolution, car son nom figure sur la dernière liste de la chapelle royale en 1792.

Après cette époque, il alla s'établir à Rouen, où il fit partie

de l'orchestre du théâtre, et, revenu à Paris en 1798, il fut violon au théâtre lyrique. En 1800 il partit pour Nancy, où il résida quatre ans, puis s'établit à Bourges comme professeur de musique. Il est mort en 1820, après avoir publié un ouvrage intitulé : « Éléments théoriques et pratiques de la musique » qui eut trois éditions.

Marillet de Bonnefonds (François). — L'un des vingt-quatre V. du Roi en 1699, à qui succéda Jean-Baptiste Anet. (Voir ce dernier nom.)

Masse (Jean-Baptiste-Joséph). -- L'un des vingt-quatre V. du Roi, ord. Versailles, 28 septembre 1733, sur la démission de Charles Goupy. (Voir ce nom.)

Maucourt (Louis-Charles). — Né à Paris en 1760, élève de Haranc pour le violon : il fut attaché en 1784 à la chapelle du duc de Brunswick.

Lors de la formation du royaume de Westphalie, il fut nommé membre de la chapelle du roi Jérôme. L'époque de sa mort n'est pas connue.

Maucourt s'est surtout distingué comme compositeur. Il a publié plusieurs œuvres de musique de chambre qui ont été gravées en Allemagne.

Maulnory (Jean-Baptiste). — L'un des vingt-quatre V. du Roi, à qui succéda Jacques Maulnory, par ord. datée de Versailles le 14 avril 1735 ($o^1 79$ f° 148). Ce dernier conserva ses fonctions jusqu'en 1740, époque à laquelle il fut remplacé par Louis Forcade.

Mathieu (Julien-Amable). — L'un des vingt-quatre V. du Roi, ord. Versailles, 24 mai 1748, en remplacement de Jean Leclerc, démissionnaire. ($o^1 92$ f° 233 v°.)

Mazas (Jacques-Féréol). — Né à Béziers en sep-

tembre 1782. Il entra au Conservatoire en 1802, dans la classe de Baillot et obtint le premier prix, en 1805. Mazas était un violoniste des plus distingués : il a beaucoup voyagé en Europe, où il obtint de grands succès de virtuose; nous rencontrons toutefois, dans un ouvrage sérieux[1], des appréciations de son talent qui ne lui sont pas très-favorables; voici ce qu'en dit M. Hanslick dans son *Histoire des concerts à Vienne :*

« Élève de Baillot : qui ne réussit pas plus à enthousiasmer les Viennois par son jeu brillant, mais froid, la première fois qu'il vint à Vienne, en 1812, que la seconde fois, en 1826, il ne le fit par ses énormes réclames. Le public et la critique furent unanimes à juger que Mazas n'était à comparer ni à Mayseder ni à Boehm. »

Il fut nommé, en 1837, directeur de l'école communale de musique de Cambrai, et est mort en 1849.

Mazas a laissé un assez grand nombre d'œuvres pour la chambre et pour son instrument, qui ne sont pas sans mérite. Il a aussi publié une méthode pour le violon et une pour l'alto; ces deux ouvrages ont été traduits en allemand.

MAZUEL (MICHEL). — L'un des vingt-quatre V. du Roi en 1654, époque à laquelle il fut nommé compositeur de la musique de la bande. Le brevet qui le nomme à cette dernière charge est ainsi conçu :

« Aujourd'huy... du mois de may 1654, le Roy estant à Paris, estant asseuré de l'intelligence que Michel Mazuel s'est acquise en la composition de la musique instrumentale & de l'affection qu'il a pour nostre service, S. M. l'a retenu pour la servir en qualité de compositeur de la musique des vingt-quatre Violons

1. Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, p. 238.

de sa chambre pour, par luy désormais, joüir de cette charge... »
Michel Mazuel fut l'un des signataires de la transaction passée entre les Doctrinaires et la Corporation des Ménestriers en 1664, au sujet de la chapelle Saint-Julien. (O[1] 7, fol. 165.)

MEERTS (LAMBERT-JOSEPH). — Né à Bruxelles en 1802, nommé professeur de violon au Conservatoire de cette ville en 1835. Il est mort à Bruxelles le 12 mai 1863.

MICHAUT (ANDRÉ-REMI). — Joua un concerto de violon, au Concert spirituel le jour de Noël de l'année 1783 (*Mercure*, février 1784). Il était attaché à l'orchestre de l'Opéra depuis 1770 et y resta jusqu'en 1788, époque de sa mort. Michaut était un violoniste de talent : il a fait graver trois œuvres de duos pour deux violons.

MONDONVILLE (JEAN-JOSEPH CASSANEA DE). — Né à Narbonne, le 24 décembre 1711, d'une ancienne famille de Toulouse à laquelle avait appartenu la terre de Mondonville, dont il prit le nom. Il se livra d'abord à l'étude du violon et brilla au Concert spirituel, comme virtuose, de 1740 à 1748; mais c'est surtout comme compositeur que Mondonville obtint une vogue éclatante. Nommé surintendant de la chapelle royale à Versailles, il livra au public plusieurs morceaux de musique religieuse qui furent très-appréciés. Il a composé quelques opéras qui eurent un certain succès. Après la mort de Caperan en 1755, il eut la direction du Concert spirituel qu'il conserva jusqu'en 1762; Dauvergne le remplaça. Mondonville est mort à Belleville dans une maison qui lui appartenait, le 8 octobre 1773.

MONTÉCLAIR (MICHEL-PIGNOLET DE). — Né à Chaumont en Bassigny en 1666. Issu d'une famille noble sans fortune, il embrassa de bonne heure la carrière musicale, fut attaché au prince de Vaudemont en qualité de maître de sa musique, et le

suivit dans un voyage qu'il fit en Italie. Il profita de son séjour à Rome pour se perfectionner dans l'étude de l'harmonie. Il est mort à Saint-Denis en 1737.

Montéclair s'est surtout distingué comme compositeur : il a fait représenter deux opéras, qui furent bien accueillis du public. Il a publié une méthode de musique, dont les deux éditions jouirent d'un succès mérité : « Personne (dit Fétis) n'a mieux traité de la transposition, et n'en a rendu l'intelligence plus facile. »

Le seul titre de Montéclair à être cité ici est une petite méthode de violon très-élémentaire, publiée vers la fin de 1711 ou le commencement de 1712, et qui fut imprimée à Paris en 1736. Il a donné, en fait de musique de chambre, pour instruments à archet :

Six trios en sonates pour deux violons et basse. Paris, 1728.

MOYEN (JACQUES-NICOLAS). — L'un des vingt-cinq V. du Roi, ord. de Versailles, 9 juin 1687, sur la démission de Nicolas Roullé. (O[1] 31, fol. 112.)

MOYEN (NICOLAS-GABRIEL). — Succéda à son père, Jacques-Nicolas Moyen, dans la charge de l'un des vingt-quatre Violons de la chambre du Roi. Démissionnaire par ord. datée de Versailles, le 30 mars 1712. (O[1] 56, fol. 88.)

NAVOIGILLE (GUILLAUME-JULIEN, dit L'AINÉ). — Né à Givet en 1745, mort à Paris en novembre 1811. Bon violoniste, compositeur. Il dirigea pendant longtemps les Concerts de la loge Olympique et se fit la réputation d'un excellent chef d'orchestre. Navoigille avait fondé chez lui une école de violon quelques années avant la Révolution : il en sortit des artistes de renom, entre autres Alexandre Boucher. Il a écrit pour le théâtre, et ses compositions en musique de chambre sont assez nombreuses.

Navoigille (Hubert-Julien, dit le cadet). — Né à Givet en 1749. Violoniste-compositeur.

De 1792 à 1800, Navoigille cadet remplit l'emploi d'artiste à l'orchestre du théâtre de la Cité; il fut ensuite attaché à l'orchestre du théâtre Feydeau, et puis à la chapelle du roi Louis à la Haye. Nous ignorons l'époque de sa mort. Il a fait graver de la musique de chambre.

Pagin (André-Noel). — Né à Paris en 1721; on ignore l'époque de sa mort. Étant très-jeune, il alla en Italie et devint un des meilleurs élèves de Tartini. De retour en France, vers 1750, il se fit entendre à Paris : élève et admirateur de Tartini, Pagin n'exécutait que la musique de son maître, c'est-à-dire la musique italienne, qui rencontrait encore chez nous une résistance assez vive. Les artistes français, froissés de cette préférence, se liguèrent contre lui, et un jour qu'il jouait au Concert spirituel, il fut accueilli par des murmures hostiles. Découragé par ces sentiments injustes à son égard, il quitta la carrière artistique, et depuis lors ne se fit plus entendre que dans des réunions privées. Le duc de Clermont, qui était son protecteur, lui donna dans sa maison une place honorable, pour le consoler de la disgrâce dont il avait été victime.

Paisible. — Né à Paris en 1745. Élève de Gaviniés, il acquit sur le violon un talent très-remarquable. D'abord employé dans la musique de la duchesse de Bourbon-Conti, il quitta bientôt cette position pour se produire comme virtuose en Europe, et visita successivement la France, les Pays-Bas, l'Allemagne : nous le trouvons à Vienne, en Autriche, en 1777; de là il se rendit à Saint-Pétersbourg. Ces voyages n'avaient pas été fructueux pour le pauvre artiste; car, après avoir habité la Russie pendant quelques années, désespéré de se voir dans un dénû-

ment complet, il se tua d'un coup de pistolet à Saint-Pétersbourg en 1781. Paisible a laissé de la musique gravée pour son instrument et pour la chambre.

PATOUART (LOUIS-FRANÇOIS-JOSEPH). — L'un des vingt-quatre V. du Roi, ord. Versailles, 19 avril 1756, sur la démission de Pierre l'Abbé. (O[1] 100, fol. 146.)

PÉNARD (LOUIS). — L'un de vingt-quatre V. du Roi, ord. Versailles, 1er mars 1702, sur la démission de Jean-Baptiste Reffier. (O[1] 46, fol. 28.) Il ne conserva ces fonctions que pendant deux années et fut remplacé en 1704 par Guy Le Clerc. (O[1] 48, fol. 61.)

PÉRIER (LAURENT). — L'un des vingt-quatre V. du Roi, ord. Versailles, 7 février 1748, sur la démission de François Rebel. (O[1] 92, fol. 63.)

PESANT (LAURENT). — L'un des vingt-cinq V. du Roi en 1678, époque à laquelle il fut remplacé dans cette charge, à sa mort, par son père Vincent Pesant. Nous retrouvons en 1715, parmi les vingt-quatre Violons du Roi un François Pesant, démissionnaire en faveur de Pierre Gouin de la Lande. (O[1] 22, fol. 214v.)

PETIT. — Élève de Tartini : qui débuta au Concert spirituel à Paris, le 24 décembre 1741, en exécutant un concerto de son maître. Nous lisons à son sujet dans une publication du temps[1] les lignes suivantes :

« M. Petit est encore un des élèves et un des admirateurs de Tartini... Il n'y a guère moyen de ne pas convenir du grand mérite du maître au récit qu'en font des élèves aussi distingués que MM. Pagin et Petit. »

Il a été publié de lui six duos pour deux violons.

1. *Siècle littéraire de Louis XV*, 1re partie, p. 138. Amsterdam et Paris, 1753.

PIERLOT (DENIS). — Violoniste qui faisait partie de l'orchestre du Concert spirituel en 1786. Il a composé et publié cinq symphonies pour deux violons, à Paris, chez Imbault.

PIFFET. — Famille de musiciens qui depuis 1729 jusqu'en 1759, a constamment figuré dans la musique de la chambre du Roi. Voici la liste de ceux de ses membres que nous avons rencontrés sur les registres royaux :

Pierre Piffet, 7 août 1729 ;

Antoine-Joseph Piffet, 5 février 1734;

Pierre-Louis Piffet, 20 mars 1734;

Pierre-Louis Piffet, 29 octobre 1753;

Louis-François-Barthélemy Piffet, 5 septembre 1754;

Antoine Piffet, 5 septembre 1754.

Un des Piffet (Étienne), que nous n'avons pas retrouvé sur la liste des vingt-quatre Violons du Roi, joua avec succès au Concert spirituel le 23 avril 1753. Cet Étienne Piffet fut attaché comme violoniste à l'orchestre de l'Opéra. On a gravé de sa composition des sonates pour deux violons et basse.

PROT (FÉLIX-JEAN). — Né à Senlis en 1747. Violoniste, qui tint pendant quarante-sept ans l'emploi d'artiste à la Comédie-Française, où il était entré en 1775. Il est mort à Paris en 1823.

Prot était compositeur : il a fait représenter trois opéras-comiques, et publié une assez grande quantité de musique de chambre, consistant surtout en duos pour deux violons, ou violon et alto.

QUALITÉ (JACQUES, dit LA CHAPELLE). — Figure parmi les vingt-cinq Violons de la chambre du Roi en 1691. Il fut alors remplacé dans sa charge par son fils Jacques Qualité, lequel se démit de ses fonctions en 1714, en faveur de Pierre Brunet. O[1]58, fol. 57.)

QUENTIN (LOUIS). — Il entra à l'orchestre de l'Opéra de Paris comme violoniste en 1706 et prit sa retraite en 1746. Marpurg le cite comme un des violonistes remarquables de l'époque[1].

Il a composé et fait graver quatre œuvres de sonates pour le violon, et trois livres de trios.

REBEL (JEAN-FÉRY). — L'un des vingt-quatre Violons de la chambre du Roi en 1717; qui fut remplacé par François Rebel, son fils, par ord. datée de Paris le 22 août de cette même année. (O[1] 61, fol. 128.) Celui-ci conserva ses fonctions jusqu'en 1748; ce fut Laurent Périer qui lui succéda.

REFFIER (URBAIN). — L'un des vingt-cinq V. du Roi en 1694. Il se démit de ses fonctions en faveur de son fils Jean-Baptiste Reffier, qui fut nommé à cette charge par brevet daté de Versailles, le 12 février 1694. Ce dernier fut lui-même remplacé, en 1702, par Louis Pénard. (O[1] 38, 25v et O[1]-46, fol. 28.)

ROBINEAU (L'ABBÉ). — Un des bons élèves de Gaviniés. Il a joué souvent au Concert spirituel avec succès de 1765 à 1775. On a de lui six solos pour violon et un concerto, publiés vers 1770, à Paris.

ROCHE (PIERRE). — L'un des vingt-quatre V. du Roi, ord. Versailles, 27 juin 1756, sur la démission de François Francœur. (O[1] 100, fol. 202.)

RODE (JACQUES-PIERRE-JOSEPH). — Né à Bordeaux le 16 février 1774[2].

1. Marpurg's *Musikalische Beytræge*, Berlin 1754, tome Ier, page 472.

2. Nous empruntons à l'intéressante notice sur Rode, par M. Pougin (Paris, Pottier De Lalaine, éd. 1874), la pièce suivante : « Le jeudi 17 février 1774, a été baptisé Jacques-Pierre-Joseph, fils légitime de sieur Pierre-Joseph Rode, marchand gantier, et de Suzanne Turmeau, paroisse de Saint-Projet. Parrain, Jacques Turmeau; marraine, Giraude Laforgue, Deturmeau, ayeuls du baptisé : *né hier* à six heures et demie, père absent. Signé : Turmeau, Laforgue. De Saint-Just, curé de Saint-André. »

Fauvel aîné, professeur de violon dans cette ville, fut son premier maître. Les dispositions surprenantes du jeune élève engagèrent ses parents à l'envoyer à Paris; il arriva dans cette ville en 1787 et fut présenté à Viotti, qui, devinant l'avenir réservé à ce talent naissant, le prit sous sa direction, et en peu de temps en fit son plus brillant élève. Rode débuta devant le public parisien en 1790, dans un concerto en *mi mineur* de son maître, et obtint le plus vif succès.

Lorsqu'on organisa en 1794 la campagne contre la Vendée, Rode s'engagea comme clarinettiste dans un régiment qui se dirigeait sur Angers; mais il renonça bientôt à la carrière de musicien militaire et commença les voyages qui ont popularisé son talent. En 1794, il visita l'Espagne, où il reçut le plus chaleureux accueil. S'étant embarqué pour Hambourg, une tempête le jeta sur les côtes d'Angleterre; il se rendit à Londres, où ses succès dans cette ville furent tellement lucratifs qu'il songea un instant à se retirer dans sa ville natale. Il prit donc la route de la France; mais des vents contraires lui ayant interdit cette voie, il aborda à Hambourg, où il arriva dans le courant de l'année 1795. Il y avait alors dans cette ville une grande affluence d'émigrés français; le célèbre chanteur Garat s'y était fixé depuis plusieurs mois : l'un et l'autre associèrent leurs talents et firent pendant plus d'une année dans cette ville les délices des amateurs. Ce fut à Hambourg que Rode fit la connaissance de F. Massa[1], architecte, établi à Berlin; ce dernier l'engagea vivement à entreprendre un voyage dans cette ville, où notre artiste se rendit vers la fin de l'année 1796; le roi de Prusse,

1. F. Massa a publié sur Rode une notice biographique imprimée à Berlin en 1831; plaquette in-4° de 14 pages. Massa s'était lié à Rode d'une étroite amitié, et il a donné sur la vie de l'artiste des détails intéressants dont nous avons souvent fait usage.

grand amateur de musique, voulut l'attacher à sa chapelle; mais Rode rencontra une opposition tellement violente de la part de Vachon, alors premier violon de la chapelle Royale, et de Duport aîné, surintendant de la musique de la Cour, que l'engagement qui allait être signé fut rompu, et Rode revint à Paris sans s'être fait entendre dans un seul concert public à Berlin.

Paris l'accueillit à bras ouverts : il fut nommé successivement professeur au Conservatoire, premier violon à l'orchestre de l'Opéra, premier violon solo de la musique particulière du premier Consul. Il résigna ces diverses fonctions en 1802 et se consacra dès lors à des pérégrinations artistiques, retourna à Berlin dans le courant de l'hiver de 1802 et y trouva un accueil bien autre que celui qu'il avait rencontré dans son premier voyage :

« Rode donna plusieurs concerts publics. Plus il se faisait entendre, et plus le nombre de ses admirateurs allait en augmentant; on s'efforçait de jouer à la Rode, on y réussissait plus ou moins; les uns se bornaient à une imitation servile, les autres parvenaient à saisir en partie l'esprit de sa méthode; l'art et le goût ne pouvaient qu'y gagner. Dans les familles, dans les cercles, on s'empressait d'accueillir cet artiste, qui était véritablement l'enfant chéri de tous ceux qui avaient le bonheur de le posséder[1]. »

En 1803, après s'être fait entendre dans plusieurs villes d'Allemagne, il partit pour Saint-Pétersbourg, où il fut engagé à la Cour comme premier violon-solo de la musique de l'Empereur. Le talent de Rode comme compositeur et comme virtuose était alors à son apogée. Spohr eut l'occasion de l'entendre à Brunswick, à cette époque. Voici ce qu'il en dit[2] :

1. F. Massa, *Pierre Rode*, page 8.
2. Spohr, *Selbstbiographie*, tome Ier, p. 66-67.

« ... Plus je l'entendais, plus j'admirais son jeu : oui, je n'hésitais pas à mettre sa manière, qui était encore alors le reflet fidèle de celle de son grand maître Viotti, au-dessus de celle de mon maître Eck, et à m'efforcer de m'approprier ses compositions par une étude pleine de soin. Et cela ne me réussit pas mal, car jusqu'au jour où je me fis une manière personnelle, j'étais parmi les jeunes violonistes de l'époque, la copie la plus fidèle de Rode. Je parvins surtout à jouer tout à fait dans sa manière son huitième concerto, ses trois premières quintettes, et les célèbres variations en *sol majeur*. »

Nous pouvons être justement fiers de cette appréciation de Spohr; car tout l'éclat de notre école de violon date de cette époque où Rode, Kreutzer et Baillot établirent les grands principes qui la guidèrent dans la bonne voie dont elle n'est pas sortie depuis.

Rode resta pendant cinq années en Russie. De retour à Paris en 1808, il s'y fit entendre de nouveau et en 1811; il parcourut l'Autriche, la Hongrie, la Styrie, la Bohême, la Bavière et la Suisse.

Déjà, lorsqu'il s'était fait entendre à Paris à son retour de Russie en 1808, ses admirateurs n'avaient pas retrouvé en lui la même énergie. Quoique bien jeune encore, son talent de virtuose annonçait cette période de la vie artistique où le déclin commence. Dans le voyage qu'il fit dans le sud de l'Allemagne en 1811, il produisit la même sensation. Le premier concert qu'il donna à Vienne en 1813 reçut un accueil assez froid du public, et Spohr lui-même, son ancien admirateur, trouva son jeu bien au-dessous de ce qu'il avait été autrefois : « Lorsqu'il exécuta les variations *en sol* que j'avais entendues dix années avant, je fus pleinement convaincu que son mécanisme avait beaucoup perdu,

car non-seulement il avait simplifié plusieurs des passages les plus difficiles, mais encore il les rendit avec timidité et incertitude ; aussi le public ne parut-il pas satisfait. »

En 1812, Rode se fixa à Berlin et y épousa la jeune veuve Galliari, fille aînée du décorateur Vérona, qui lui apporta une belle fortune. Il passa dès lors sa vie entre sa famille et un petit nombre d'amis, ne se faisant entendre en public que dans des concerts de bienfaisance. Enfin le mal du pays le prit : il se détermina à vendre les immeubles qu'il possédait à Berlin et vint s'établir définitivement dans sa ville natale en 1820. Sa santé commençait déjà à subir une altération profonde, l'aménité de son caractère qui lui avait valu de si nombreuses et si solides amitiés avait fait place à une mélancolie chagrine. En 1828, il voulut revoir Paris, et s'y fit entendre en public, mais ses amis s'aperçurent bien vite de la faute qu'il avait commise : il n'était plus lui-même, et ne reçut que de froids applaudissements. Il retourna à Bordeaux, l'esprit douloureusement frappé de son insuccès.

Sa nomination dans la Légion d'honneur, dont il reçut les insignes à la grand'chambre de la Cour royale de Bordeaux, n'apporta qu'un palliatif insuffisant à la tristesse dont il était atteint : une amélioration passagère fut de peu de durée. Mme Rode, dans l'intention de distraire son mari, avait acheté le domaine de Bourbon, près de Damazan, à l'embouchure du Lot, dans la Garonne : c'était là que Rode s'était retiré, mais ses infirmités ne lui permirent pas d'administrer cette terre ; son état s'empira bientôt. Le 13 novembre 1830 il fut frappé d'une attaque de paralysie violente, et, après une longue agonie, la mort mit fin à ses souffrances le 25 du même mois, à une heure et demie de l'après-midi. Il fut inhumé à Bordeaux dans un

tombeau de famille qu'il avait fait ériger lui-même depuis peu d'années[1].

Rode a rendu d'immenses services à l'école du violon en Europe; lorsqu'il parut il fit une sensation profonde. Viotti, retiré à Londres où il se livrait aux affaires commerciales, avait complétement disparu de la scène, et Rode était, de l'avis de tous les contemporains, son brillant successeur. Nous lui devons d'avoir porté à l'étranger la gloire du talent français. Pendant que Kreutzer et Baillot formaient à Paris des élèves distingués, Rode, que ses goûts voyageurs entraînaient au loin, faisait admirer à toute l'Europe ce jeu pur, élégant, expressif et en même temps énergique, dont la tradition se conserve encore aujourd'hui avec tant de soin à notre excellent Conservatoire de Paris. En dehors de sa haute capacité de virtuose, Rode a montré un talent très-remarquable comme compositeur : ses études, ses concertos, ses airs variés sont passés au répertoire de toutes les bonnes écoles de violon de l'Europe, et la France peut s'enorgueillir d'avoir produit une des gloires les moins contestées de l'art du violon. (Portrait. Pl. LXXV.)

Notre célèbre artiste laissait en mourant un jeune fils, né le 14 septembre 1816, qui embrassa la carrière militaire. Après de brillants services, il fut nommé colonel du 3[e] régiment d'infanterie de ligne et commandeur de la Légion d'honneur.

Le colonel Rode a pris sa retraite le 18 septembre 1876, ayant honoré, dans les armes, le nom que son père avait à jamais illustré dans les arts.

Roque (Jacques). — L'un des vingt-quatre V. de la chambre

1. Ces détails sur les dernières années de Rode sont tirés de la correspondance de M[me] Rode elle-même avec F. Massa.



du Roi, ord. datée Versailles, 1706, sur la démission de Nicolas Bernard. Il eut pour successeur, le 16 mai 1721, Jacques Roque son fils, lequel fut lui-même remplacé dans cette charge par Pierre Piffet, le 7 août 1729. (O[1]50, fol. 81. O[1]65, fol. 99v. O[1]73, fol. 331.)

Rouley de la Fosse (Jean). — L'un des vingt-cinq V. du Roi, ord. Versailles, 23 juin 1687, sur la démission d'Augustin-Jean Lepeintre. (O[1]31, fol. 121.)

Roullé (Nicolas). — L'un des vingt-cinq V. du Roi, ord. Versailles, 2 septembre 1682, à la place d'Estienne Bonnard. (O[1]26, fol. 280.)

Nicolas Roullé se démit de sa charge, le 9 juin 1687, en faveur de Jacques-Nicolas Moyen.

Roussel. — Violoniste qui faisait partie de la musique du Roi lorsqu'elle fut dissoute en 1792; nous le retrouvons, en 1799, premier violon du théâtre Lyrique de Paris. Il avait publié, en 1775, un livre intitulé *Guide musical ou théorie pratique abrégée de la musique vocale et instrumentale.*

Rozetti (Pierre-Antoine-Amédée). — L'un des vingt-quatre V. du Roi, ord. Versailles, 18 décembre 1760, sur la démission de Pierre Gouin de la Lande. (O[1]104, fol. 641.)

Saint-Georges (chevalier de). — Né à la Guadeloupe en 1745; il était fils de M. de Boulogne, fermier général, qui l'avait eu d'une négresse. Tout le monde connaît la réputation d'habileté proverbiale du chevalier de Saint-Georges dans tous les exercices du corps. La nature n'avait pas été moins généreuse pour lui dans l'art musical : habile violoniste, compositeur intelligent, il fut avec Gossec, l'un des fondateurs, directeur du Concert des amateurs et premier violon de l'orchestre. Sa musique eut les honneurs du Concert spirituel: le dimanche 30 mars 1784,

Guérillot, Gervais et Rod. Kreutzer exécutèrent une symphonie à trois violons de sa composition, qui eut un grand succès.

Le chevalier de Saint-Georges est mort le 12 juin 1799, à l'âge de cinquante-quatre ans, ruiné par la Révolution, et dans un état voisin de la misère. Il a laissé plusieurs symphonies pour le violon et pour l'orchestre, et trois œuvres de sonates pour violon avec basse, dont on trouvera l'indication au catalogue.

SAINT-PÈRE (SIMON). — L'un des vingt-quatre V. du Roi en 1706, dont Joseph Francœur fut le successeur, le 2 mars de la même année.

SALLANTIN (FRANÇOIS-MADELAINE). — L'un des vingt-quatre V. du Roi par brevet daté de Versailles, le 10 décembre 1756, sur la démission de Jean-Charles Baudy. (O[1]100, fol. 293.)

SENAILLÉ (JEAN-BAPTISTE). — Né à Paris en 1687, fils de Jean Senaillé, l'un des vingt-quatre Violons du Roi, nommé à ces fonctions le 1er septembre 1687[1]. Il reçut les premières leçons de violon du nommé Queversin qui faisait partie de la grande bande de Louis XIV, devint ensuite élève de Baptiste Anet et acquit bientôt la réputation d'un des meilleurs violons de France. Choron et Fayolle, dans leur *Dictionnaire des musiciens,* racontent d'après Lacombe (*Dict. des Beaux-Arts*) que, lors d'un voyage que fit Senaillé en Italie, étant allé à Modène, son talent y produisit une telle sensation, que le directeur de l'Opéra le pria de jouer dans son orchestre, où il lui fit préparer une place au-dessus des autres musiciens, et vint l'y installer avec une sorte de cérémonie. Après le spectacle, Senaillé joua devant le duc de Modène et sa Cour des sonates de sa composition, qui furent très-applau-

1. *Archives nat., Registre,* O[1]. 31, f° 189.

dies. Son père étant mort en 1713, il obtint la survivance de sa charge dans les vingt-quatre Violons du Roi[1].

Senaillé a publié deux livres de chacun dix sonates avec la basse, en 1710 et 1712. Ces sonates ont eu du succès; car après sa mort, sa mère, la veuve Senaillé, demanda et obtint du Roi un nouveau privilége pour les rééditer. Ce privilége joint à la deuxième édition porte la date du 20 mai 1740.

Jean-Baptiste Senaillé est mort le 22 octobre 1730; il eut pour successeur, dans les vingt-quatre Violons du roi, François Francœur[2].

Snel (Joseph-François). — Né à Bruxelles le 30 juillet 1793, élève pour le violon de Corneille Van der Plankenn premier violon solo du grand théâtre de Bruxelles. Grâce aux conseils de ce maître habile, Snel acquit un talent remarquable qu'il vint perfectionner à Paris, où il entra en 1811 au Conservatoire, sous la direction de Baillot pour le violon, et de Catel pour l'harmonie.

Rappelé à Bruxelles en 1813 par sa famille, il fut bientôt nommé premier violon solo du théâtre Royal, emploi qu'il occupa pendant dix années.

Snel s'est livré avec succès à l'enseignement : compositeur de mérite, il a laissé, outre des œuvres estimables pour le violon, de nombreuses pièces de musique militaire, de la musique religieuse et des symphonies.

Il a été successivement chef d'orchestre du Grand-Théâtre de Bruxelles, directeur de la Grande-Harmonie, maître de chapelle de l'église des S. S. Michel et Gudule, chef de musique de la

1. *Archives nat., Registre*, O[1]. 57, f° 4v.
2. *Archives nat., Registre*, O[1]. 74, f° 409.

garde civique, membre de la classe des beaux-arts de l'Académie royale de Belgique. Snel est mort le 10 mars 1861, à Kœkelberg, ayant parcouru la carrière artistique la plus laborieuse et la plus honorable.

TARADE. — Né près de Château-Thierry, entra comme violoniste à l'orchestre de l'Opéra, en 1749, et y resta jusqu'en 1776. Il joua avec succès un concerto de Mondonville, le 11 avril 1754 au Concert spirituel. (*Mercure,* mai 1754, p. 182 à 187.)

Il a composé un opéra-comique qui eut quelque succès.

THIÉMÉ (FRÉDÉRIC). — Né en Allemagne, vint habiter Paris vers 1780, et se fixa à Rouen comme professeur de musique en 1792. Il est mort dans cette ville en 1802.

Thiémé a publié plusieurs ouvrages didactiques sur la musique, qui ne sont pas sans mérite; il a, en outre, fait graver des duos et sonates pour violon, qui ont été publiés à Paris.

TORRESANI (ANTONIO). — L'un des vingt-quatre V. du Roi par brevet daté de Versailles, le 29 avril 1753, sur la démission de Charles-Joseph Marchand. (O[1] 97, fol. 113.)

TRAVENOL (LOUIS). — Né à Paris en 1698. Il entra comme violoniste à l'orchestre de l'Opéra en 1737, et se retira avec la pension en 1759; il est mort à Paris en 1783. Il a publié une œuvre de 12 sonates pour le violon. Travenol nous a fait connaître lui-même la date de son entrée à l'Opéra dans une *requeste* en vers adressée au Prévost des marchands, par laquelle il demande une augmentation de 100 francs à ses appointements. Cette pièce est datée du 4 octobre 1749. En voici quelques passages que nous ne citons pas à titre de modèle poétique :

« Travenol enfant d'Apollon,
Non des premiers de sa famille,

Disant, comme il le prouvera,
Qu'il est sujet de l'Opéra
Depuis environ douze années.
. . . .
Ce considéré, sans attendre
D'autres services, d'autres temps,
Daignez du suppliant entendre
La juste plainte, et de cent francs
Augmenter les appointements[1] ! »

VACHON (PIERRE). — Né à Arles en 1731. Il commença l'étude du violon et de la musique dans cette ville, et arriva à vingt-six ans à Paris, où il reçut les leçons de Chiabran. Il débuta au Concert spirituel le 2 février 1758 et fit sensation. Voici comment le *Mercure* rend compte de ce début : « M. Vachon a joué pour la première fois un concerto de violon avec le plus éclatant succès. On a admiré en lui la grande exécution et applaudi le talent supérieur. On peut dire de M. Vachon :

« Mes pareils à deux fois ne se font pas connaître,
Et pour leurs coups d'essai veulent des coups de maître. »

(*Mercure,* avril 1758, p. 170 à 174.)

Pendant cette quinzaine de Pâques de 1758, Vachon fit entendre dans cinq concerts successifs un concerto de sa composition et toujours avec un succès brillant. (*Mercure,* juin 1758, p. 193.)

Peu d'années après, il fut nommé premier violon de la musique du prince de Conti. En 1784, il partit pour l'Allemagne, et, arrivé à Berlin, il fut admis à jouer devant le Roi, qui le nomma maître des concerts de sa Cour ; il a conservé cette place

1. *Archiv. nat., Fonds Rondonneau,* carton 10, AD. I^{b}, VIII.

jusqu'en 1798. Il est mort à Berlin en 1802, après avoir reçu sa pension de retraite.

Vachon était un compositeur de mérite : outre plusieurs opéras qui eurent du succès, il a laissé gravé cinq concertos pour le violon et plusieurs œuvres de musique de chambre publiées à Paris, Londres et Berlin.

Vallé (Charles-Alexandre). — L'un des vingt-quatre V. du Roi, ord. Paris, 24 février 1746, en remplacement de Nicolas Moyen. (Cours des aides, Z. 1362.)

Varin (Charles). — L'un des vingt-cinq V. du Roi, ord. Saint-Germain-en-Laye, 7 février 1676, en remplacement de Nicolas Varin, son père, démissionnaire. (O[1]20, fol. 68.) Celui-ci figurait, dès 1657, en compagnie de Guillaume Dumanoir, sur l'état général des *Escuries du Roi,* en qualité de *balladin,* aux appointements de 180 francs. Il était l'un des signataires de la convention passée entre les Doctrinaires et la Corporation des Ménestriers en 1664, au sujet de la chapelle Saint-Julien[1].

Vibert (Nicolas). — L'un des vingt-quatre V. du roi, ord. Versailles, 28 décembre 1752, sur la démission de Louis Forcade. (O[1]96, fol. .)

Vidal (Jean-Joseph). — Né en 1789. Fils d'un professeur de musique à Sorèze. Il entra en 1805 au Conservatoire de Paris, dans la classe de Rod. Kreutzer pour le violon, et dans celle de Gossec pour la composition. En 1808, le second grand prix de Rome lui fut décerné, et, l'année suivante, le premier prix de violon. Il est mort à Paris le 14 juin 1867, à l'âge de soixante-dix-huit ans, après avoir fait partie pendant plus de trente années du quatuor de Baillot.

1. *Estat général des officiers de la maison du Roy,* p. 120. *Bibl. nat.,* imprimés, LC [24], 93.

Musicien de premier ordre, il se faisait surtout remarquer dans la musique de chambre par un style pur et élégant. Son jeu, sans présenter l'ampleur d'archet des Lafont, Rode et Baillot, avait une originalité vive et spirituelle, pétillante d'esprit : « C'était le Marivaux du violon, » nous disait en parlant de lui l'un de nos amateurs parisiens les plus distingués, qui l'a connu pendant longtemps.

Homme distingué, instruit, Vidal joignait à ses talents d'artiste des connaissances sérieuses de numismate. Il a laissé à sa mort une très-belle collection de médailles et d'objets d'art.

Vielle (Jacques). — L'un des vingt-cinq V. du Roi, ord. Saint-Germain-en-Laye, 12 janvier 1682. (O[1]26, fol. 8.) Sur la démission de Dominique Clérambault. Il eut pour successeur, en 1688, Gilles Boissard.

Wéry (Nicolas-Lambert). — Né à Huy, dans la province de Liége, en 1789. Il reçut les premières leçons de violon d'un musicien de cette ville, nommé Delhaise, et devint, à seize ans, élève de Gaillard, violoniste distingué de Liége. Après avoir acquis un beau talent sur le violon, il habita successivement Metz et Sedan, et fut finalement nommé, en 1823, premier violon du Roi à Bruxelles. Il remplit la place de professeur au Conservatoire de cette ville à la fondation de cet établissement en 1832.

Wéry est mort à Bende (Luxembourg) le 6 octobre 1867, laissant des œuvres estimées pour son instrument.

Woldemar (Michel). — Né à Orléans, en 1750, d'un négociant aisé de cette ville. N'étant pas destiné par sa position à la carrière artistique, il ne cultiva d'abord la musique qu'en amateur; mais son goût pour cet art lui fit faire de rapides progrès et, lorsqu'après des revers de fortune, il embrassa la profession d'artiste, il montra un talent véritable.

Élève de l'original Lolli, il fut comme son maître un type de bizarrerie.

Violoniste, compositeur, écrivain, inventeur, il a touché à tout ce qui concerne l'art de l'instrumentation et de la composition musicale; on trouve dans ses compositions de bonnes choses perdues au milieu d'inutilités.

Woldemar s'était fixé à Clermont-Ferrand, où il est mort en 1816.

Il a laissé une méthode de violon qui n'a pas grande valeur en elle-même, mais dans laquelle l'auteur a eu l'heureuse idée de nous transmettre par la gravure les dessins authentiques des archets de Corelli, Tartini, Cramer et Viotti. Cette méthode, qu'on rencontre rarement aujourd'hui, existe à la bibliothèque du Conservatoire de Paris. Il a aussi publié un assez grand nombre de morceaux de musique de chambre.

CHAPITRE XVI

LE VIOLONCELLE. — LES PREMIERS JOUEURS DE VIOLONCELLE EN ITALIE. — FRANCISCELLO. — VANDINI. — GIORGIO ANTONIOTTI. — SALVATORE LANZETTI. — CARLO FERRARI. — LE VIOLONCELLE EN FRANCE. — BERTEAU. — BARRIÈRE. — CUPIS. — TILLIÈRE. — JANSON. — DUPORT. — MÉTHODES DE VIOLONCELLE DE CUPIS EN 1768 ET DE TILLIÈRE EN 1774. — BOCCHERINI JOUE AU CONCERT SPIRITUEL EN 1768. — DUPORT AINÉ A LA COUR DU ROI DE PRUSSE EN 1773. — LA FAMILLE ROMBERG A PARIS EN 1785. — GÉNÉALOGIE DES ROMBERG. — DUPORT JEUNE PART POUR BERLIN EN 1789 ET Y SÉJOURNE JUSQU'EN 1806. — LE VIOLONCELLE EN ALLEMAGNE. — BERNARD ROMBERG. — JEAN STIASNY. — MAXIMILIEN BOHRER. — DOTZAUER. — KUMMER. — MERK. — EN FRANCE : LEVASSEUR. — LAMARE. — NORBLIN. — PLATEL. — BAUDIOT. — RÉSUMÉ.

Lorsque nous nous sommes occupé de l'histoire des instruments[1], nous avons vu que le violoncelle, dérivé du violon, avait paru en même temps que ce dernier, vers le commencement de la seconde moitié du XVI[e] siècle. Il servait alors à accompagner les chants d'église, puis ensuite les solos des autres instruments. C'est ainsi que presque tous les accompagnements des anciennes sonates de violon, *avec basse continue,* étaient joués par le Violoncelle.

1. Tome I[er], chap. VI, pages 75 et suivantes.

Corelli ne voyageait jamais sans son accompagnateur-violoncelliste; Tartini avait toujours avec lui son ami Vandini, avec qui on le retrouve à Prague en 1723, ensuite, pendant trois années, chez le comte Zicki, et plus tard à Padoue. Là se bornait donc le rôle du Violoncelle. Les plus magnifiques instruments de ce genre étaient sortis des mains des Amati, Cappa, Grancino, Rugger, Guarneri, Stradivari, Montagnana; mais on ignorait absolument le parti qu'on en pouvait tirer.

Le fameux Franciscello paraît être le premier qui ait joué seul; malheureusement nous n'avons aucuns détails sur lui : les contemporains paraissent s'accorder pour affirmer qu'il jouait du violoncelle d'une manière ravissante. On dit que plusieurs de nos violoncellistes français qui se sont fait une belle réputation dans le cours du XVIIIe siècle, ont suivi ses leçons; mais en dehors de ces affirmations, qui attestent évidemment l'existence d'un grand musicien du nom de Franciscello, vivant à Rome pendant la première moitié de ce siècle, nous n'avons absolument rien concernant la vie et le talent de l'artiste, que nous ne pouvons pas juger sur ses œuvres, puisqu'on ne connaît aucune musique de lui, soit gravée soit manuscrite. Quoi qu'il en soit, il paraît certain que la réputation de Franciscello commença à Rome peu de temps après la mort de Corelli, c'est-à-dire de 1713 à 1720. — Quantz l'entendit à Naples en 1725 dans toute la plénitude de son talent, Benda à Vienne en 1730, et en racontent des merveilles. Il paraît que notre violoncelliste, Jean Barrière fut à Rome travailler avec lui de 1736 à 1739, et on prétend que la vue d'un solo de Franciscello décida de la vocation de Berteau, dont nous aurons à parler plus loin.

Franciscello n'était pas, du reste, le seul violoncelliste en renom à cette époque en Italie; Vandini, le fidèle ami de

Tartini, qui jouait avec une telle perfection « que son instrument semblait parler », eut aussi une grande réputation. Ce sont les deux premiers qui, à notre connaissance, représentent l'école naissante en Europe. Rien n'a été gravé de leurs œuvres, dont les manuscrits gisent, probablement oubliés, dans le fond des bibliothèques; il serait cependant bien intéressant de savoir quel était le degré d'habileté de ces anciens du violoncelle.

A la suite de Franciscello et Vandini vinrent : Giorgio Antoniotti de Milan, dont l'op. 1er (12 sonates, avec basse), publié à Amsterdam en 1736, présente une musique moins simple mais bien faite, et qui n'est pas sans intérêt. Salvatore Lanzetti, violoncelliste du roi de Sardaigne, virtuose d'un talent véritable, a publié de 1730 à 1750 des sonates avec basse qui commencent à offrir de la musique digne de l'instrument: les difficultés sont encore simples, cependant on reconnaît un homme habile; la sonate VI de l'œuvre I contient, à la page 28, une gavotte avec variations qui est d'un bon travail; la sonate VIII est une excellente étude pour l'archet. L'adagio de la sonate X en *la* majeur indique des voies nouvelles : la main gauche monte jusqu'au *mi* seconde octave sur le *la;* c'est l'indication de la position du pouce.

Citons encore Canavasso l'aîné, qui vint s'établir à Paris vers 1750; Charles Ferrari, premier violoncelliste de la cour de Parme, qui se fit entendre avec grand succès au Concert spirituel de 1758.

Après l'Italie, la France fut le pays où le violoncelle fit le plus de progrès; et bientôt même, les violoncellistes les plus renommés de l'Europe furent les Français.

Comme instrument d'orchestre, il avait déjà été substitué, en Italie, aux basses de viole, dès le commencement du

XVIII[e] siècle; en France, ce fut l'Académie royale de musique qui l'introduisit la première dans son orchestre, à peu près à la même époque.

Mais, chez nous, cette substitution du violoncelle à la basse de viole ne se fit pas facilement. Les grands progrès réalisés dans l'art musical jusque-là, même les meilleurs et les moins discutables, trouvèrent tous, en France, une opposition violente; il n'y eut pas d'exception pour le violoncelle, et ce ne fut pas sans lutte qu'il détrôna la basse de viole, dont les sons doux et tendres avaient fait les délices de plusieurs générations.

Le nouveau venu eut l'honneur du pamphlet, et l'esprit gaulois ne dédaigna pas de se prendre à lui :

« Le violoncel[1] qui jusque-là s'étoit vu un misérable cancre, haire et pauvre diable, dont la condition avoit été de mourir de faim, point de franche lippée, maintenant se flatte qu'à la place de la basse de viole, il recevra maintes caresses; déjà il se forge une félicité qui le fait pleurer de tendresse[2]. »

Mais le destin des violes, si regrettées de leurs adorateurs, était de disparaître; et lorsque, sous des mains habiles, les sons mâles, vigoureux et à la fois touchants du violoncelle, commencèrent à se faire entendre, il ne fut bientôt plus question des pauvres délaissées, qui allèrent, avec tant d'autres choses, grossir le bagage de l'ancien temps.

Les Français se mirent donc à l'œuvre et surpassèrent bientôt leurs maîtres d'Italie. Il faut placer au premier rang le

1. Dans beaucoup de catalogues de la seconde moitié du XVIII[e] siècle, le violoncelle est appelé *violon de selle*.

2. *Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle*, par M. Hubert le Blanc, docteur en droit. Amsterdam, Pierre Martin, 1741. Petit vol. de 148 pages in-18.

fameux Berteau[1], né dans les premières années du XVIIIe siècle, et qui acquit un talent remarquable; il n'y avait pas un salon à Paris qui ne se disputât le plaisir de l'entendre. Homme, du reste, assez bizarre, et que son penchant pour le vin a rendu légendaire parmi les artistes : on raconte de lui que lorsqu'il entrait dans un salon pour y jouer, il commençait par demander *de la colophane*. On savait ce que cela signifiait, et immédiatement un valet plaçait à côté de lui une bouteille de vin et un verre, qu'il abritait sous son tabouret. — Nous avons lu dans les biographies que Berteau avait publié plusieurs concertos et sonates pour le violoncelle; rien de ce genre n'existe dans les bibliothèques publiques ou collections particulières auxquelles nous nous sommes adressés. On ne connaît que la petite pièce en *sol majeur* insérée sous son nom dans les exercices de la méthode de Louis Duport, et une sonate en *la mineur* qui se trouve dans la méthode de violoncelle de J. B. Breval (op. 42, page 164) : cette dernière pièce offre une excellente étude pour l'archet; l'emploi du pouce s'y rencontre jusqu'à la position du second *mi* sur le *la*.

Le *Whistling* de Hoffmeister indique, comme ayant été publié, un concerto de Berteau.

Berteau (Portrait Pl. LXIX) a formé d'excellents élèves; Cupis, Tillière, les deux Janson, Duport aîné, sont sortis de ses mains.

Un autre virtuose, de date un peu plus récente, mérite également d'être cité comme un de ceux qui ont donné une impulsion intelligente et habile aux études du violoncelle : Jean

1. Nous avons rencontré le nom écrit de différentes manières. Cupis écrit : *Bertaud*, Tillière, *Bertau*, etc. Nous adoptons l'orthographe de Fétis.

Barrière, qui, dit-on, passa trois années en Italie de 1736 à 1739 pour travailler sous la direction de Franciscello, fut un artiste de grand talent ; nous pouvons le juger sur ses œuvres, car il a laissé plusieurs collections de sonates dont l'œuvre première parut en 1733. Elles attestent un progrès réel, et certaines parties de cette musique ne seraient pas indignes d'être étudiées aujourd'hui encore avec fruit.

A la même époque, Jean-Baptiste Masse, ordinaire de la chambre du Roi, fit paraître successivement trois œuvres de sonates qui ont un mérite incontestable, et font deviner un homme de talent.

Nous croyons ne pas être éloignés de la vérité en plaçant vers cette époque l'innovation de l'emploi du pouce sur le violoncelle comme sillet mobile. L'idée première de cette forme précieuse du mécanisme procède bien évidemment de la trompette marine[1], dont la corde unique se touchait avec le pouce placé exactement comme nous le faisons pour le violoncelle.

Quel est le violoncelliste qui le premier a eu l'idée de s'en servir? On l'attribue généralement à Charles Ferrari, dont le talent était à son apogée de 1755 à 1775 ; cela nous paraît une erreur évidente : Berteau, qui est mort vers 1756, employait le pouce, l'étude insérée sous son nom dans la méthode de Louis Duport et la sonate gravée dans celle de Breval sont là pour le prouver ; du reste, l'homme qui a formé Duport aîné ne pouvait pas ignorer l'usage de cet agent, indispensable dès qu'on sort de l'exécution élémentaire. D'un autre côté nous rencontrons dès 1736, dans la musique de Barrière, certains passages qui, bien que jouables à la rigueur à main levée, se trouvent tel-

1. Voir tome Ier, page 35.

lement simplifiés par l'emploi du pouce, qu'il devait nécessairement y avoir recours. Nous estimons donc qu'il faut remonter à Franciscello pour trouver l'origine de cette innovation, qui, utilisée d'abord pour faciliter le doigté de certains traits, s'est peu à peu formulée en principes, et a amené par degrés le mécanisme actuel. Toujours est-il que le pouce fut régulièrement employé comme sillet à partir de 1750, et passa dès lors dans la théorie du violoncelle.

Janson, Cupis, Tillière et Duport l'aîné, tous à peu près du même âge et élèves de Berteau, commencèrent la grande réputation de l'école française.

Jusqu'en 1755 on avait entendu peu de solistes sur le violoncelle au Concert spirituel, et ceux qui avaient paru, comme Massart en 1745 et Martin en 1747, avaient eu un succès assez médiocre; mais en 1755 Janson, qui n'avait que treize ans, joua au concert du 23 mars une sonate, et, pour nous servir de l'expression du *Mercure,* charma toute l'assemblée. Pendant que Janson se produisait si jeune en public, un autre artiste consacrait sa jeunesse à l'étude approfondie de l'instrument : Duport aîné, doué de grandes aptitudes naturelles qu'il développa par un travail intelligent et assidu, parut au Concert spirituel, le jour de l'Ascension de l'année 1761. Dès l'année suivante son succès devint de l'enthousiasme : il joua à chacun des concerts de la quinzaine de Pâques. Le *Mercure* s'exprima ainsi sur son compte :

« M. Duport a fait entendre tous les jours sur le violoncelle de nouveaux prodiges et a mérité une nouvelle admiration. Cet instrument n'est plus reconnaissable entre ses mains : il parle, il exprime, il rend tout, au-delà de ce charme qu'on croyoit exclusivement réservé au violon. La prestesse de son

exécution est toujours accompagnée de la plus exacte justesse dans des difficultés dont on ne peut avoir d'idée sans connoître l'instrument. Il paroît unanimement convenu aujourd'hui que ce jeune homme est le phénomène le plus singulier qui ait paru dans les salons[1]. »

Jusqu'en 1768 Duport aîné et Janson, qui avait tenu ce qu'il promettait à ses débuts en 1755, se partagèrent tous les suffrages. Mais l'expérience acquise amena bientôt de nouveaux champions dans la lice; Duport l'aîné avait mis à l'étude son jeune frère Jean-Louis et en avait fait un élève qui devait surpasser son maître. Le jeune Louis débuta au Concert spirituel le 2 février 1768; né en 1749, il avait, par conséquent, dix-neuf ans[2].

« M. Duport le jeune (dit le *Mercure*), élève de monsieur son frère, a exécuté sur le violoncelle une sonate accompagnée par M. Duport l'aîné. Une exécution précise, brillante, étonnante, des sons pleins, moelleux, flatteurs, un jeu sûr et hardi, annoncent le plus grand talent. »

Cette même année 1768 doit être particulièrement notée dans les annales du Concert spirituel : le grand Boccherini y joua une sonate de sa composition le 20 mars; le *Mercure* se contente de dire :

« M. Boccherini, déjà connu par ses trios et ses quatuors qui sont d'un grand effet, a exécuté en maître sur le violoncelle une sonate de sa composition[3]. »

On pourrait puiser là, peut-être, une juste appréciation du

1. *Mercure de France*, avril 1762, p. 190.
2. *Id.*, février 1768, p. 214.
3. *Id.*, avril 1768, p. 199.

talent de Boccherini comme violoncelliste, et conclure que, tout en montrant de l'habileté, il n'était pas à la hauteur de ce que nous possédions alors en France. L'étude de ce qu'il a écrit pour l'instrument semblerait justifier cette opinion : Les quintettes, son œuvre capitale, ne sont certainement pas sans une certaine difficulté ; mais lorsqu'on a saisi le rhythme original qui leur est particulier, et qu'on a su comprendre leur véritable caractère, il reste peu de chose à vaincre pour en posséder le mécanisme.

Cupis et Tillière, sans avoir eu la réputation de Duport aîné, ont aussi largement contribué aux progrès du violoncelle en France. Tous deux excellents professeurs, ils ont, les premiers, publié chacun une méthode : celle de Cupis, qui parut vers 1768 chez le Menu à Paris, est élémentaire ; elle indique les gammes dans le manche à main levée en montant jusqu'au second *ut* sur la corde *la* comme extrême difficulté. Il y a ensuite un chapitre destiné à l'indication des coups d'archet arpégés et détachés. Le tout est suivi de trente-cinq exercices élémentaires dans le manche. C'est le premier embryon de l'école, mais bien et clairement établi.

La méthode de Tillière, publiée en 1774 chez Jolivet, à Paris[1], est plus complète que celle de Cupis. Après avoir démontré le mécanisme du manche et du démanché à main levée, sans toutefois aller plus loin que le second *ut* sur la corde *la*, l'auteur donne la théorie du pouce jusque dans les registres élevés. Il traite ensuite de la double corde, établit sur la conduite de l'archet de bons principes, et termine par une série d'exercices bien adaptés à l'étude. En somme, cette méthode est le

1. *Mercure de France*, juillet 1774, tome II, p. 212.

premier ouvrage didactique sérieux que nous connaissions en ce genre.

Duport aîné joua pour la dernière fois à Paris au Concert spirituel le 18 avril 1773[1]. Sa renommée s'était répandue en Europe, et deux voyages qu'il avait faits en Angleterre et en Espagne l'avaient affermie davantage. Pendant l'année 1773, il partit pour l'Allemagne, qui devait nous l'enlever pour toujours ; arrivé à Berlin, il trouva dans le roi Guillaume II un amateur distingué qui voulut absolument le retenir. Il existait alors dans cette ville un Italien nommé Carlo Graziani, qui était premier violoncelle de la musique royale; à peine Duport fut-il arrivé, que Graziani ne put soutenir la concurrence et dut se retirer.

Du reste, le rôle du violoncelle comme instrument solo était bien nouveau à Berlin : le grand Frédéric, qui se connaissait en musique, l'appelait encore « das nasal Instrument » *l'Instrument nasal*.

Duport aîné enlevé à la France, il nous restait son frère, qui continua, en les surpassant, les traditions qu'il avait laissées.

Parurent ensuite en 1787 Levasseur et Guérin, dont le premier fut, plus tard, professeur au Conservatoire de musique.

Nous voyons poindre à cette époque un nom nouveau sorti de l'Allemagne, qui devait égaler et dépasser même plus tard la renommée des Duport. Voici le simple avis que nous lisons dans le *Journal de Paris* du 18 mars 1785 :

« Aujourd'hui M. Rumbert fils exécutera un concerto de violoncelle. » En effet, Bernhard Romberg, alors âgé de quinze ans, venait d'arriver à Paris avec sa famille, qui composait à

1. *Mercure de France*, mai 1773, p. 154 à 158.

elle seule un petit orchestre, et voyageait de compagnie dans les principales villes de l'Europe.

Le nom de Romberg est devenu trop illustre dans l'histoire qui nous occupe pour ne pas lui consacrer quelques lignes.

Deux frères musiciens heureusement doués et studieux en furent la souche. Voici la généalogie exacte que nous empruntons à Gerber[1] :

Anton Romberg, virtuose sur le hautbois, né en 1745, était l'aîné; il eut pour enfants :

1° Bernhard Romberg, le grand violoncelliste, né en 1770;

2° Anton Romberg le jeune, bassoniste et violoniste, né en 1777;

3° Angelika Romberg, chanteuse et pianiste, née en 1779.

Heinrich Romberg, clarinettiste, frère d'Antoine, né en 1748, forma la branche cadette; il eut pour enfants :

1° Andreas Romberg, violoniste et compositeur, né en 1767;

2° Balthasar Romberg, né en 1775, qui donnait les plus belles espérances sur le violoncelle, lorsqu'il mourut, en 1793, à l'âge de dix-sept ans;

3° Theresa Romberg, chanteuse et pianiste de talent, née en 1781.

Bernhard et Andreas, le violoniste-compositeur, étaient donc cousins germains.

Cette famille, composée, dans chacune de ses branches, du père, de deux fils et d'une fille, vivait d'une manière patriarcale. Les deux chefs, liés d'une étroite affection, habitaient avec tous les leurs la même maison; tous n'avaient qu'une même occupation et un but commun, la musique. Ils travaillaient ensemble,

1. *Tonkünstler Lexicon.*

voyageaient ensemble, et, pour affirmer davantage encore leur union intime, portaient un costume semblable.

Lorsque la famille arriva à Paris en 1785, Bernhard se fit d'abord entendre seul au Concert spirituel le 18 mars; tous les membres réunis jouèrent une symphonie concertante le 24 du même mois; le 29, Andreas exécuta un concerto de violon de sa composition, et le 1er avril toute la famille donna une symphonie concertante pour terminer. Le succès ne fut pas aussi grand qu'il eût pu l'être dans de meilleures circonstances : il faut dire que les talents de premier ordre affluaient alors à Paris. Duport le jeune était devenu incontestablement le premier violoncelliste de l'Europe, et, pendant cette saison de 1785, il joua souvent au Concert spirituel; le jeune Bernhard Romberg presque enfant ne pouvait encore lutter avec lui. Des violonistes d'une habileté consommée se faisaient entendre à chaque concert : nous trouvons successivement sur les programmes les noms de Guérillot, Gervais, Mme Gautherot, Mme Sirmen Lombardini; le clarinettiste allemand Soler, le flûtiste Geiger et enfin l'éminent chanteur David qui arrivait d'Italie, et dont le talent absorbait une bonne partie des succès.

Les Romberg quittèrent Paris, où nous retrouverons plus tard Bernhard dans tout l'éclat de son talent.

En 1789, lorsque la Révolution française éclata, Louis Duport (Portrait Pl. LXXX) alla à Berlin rejoindre son frère. Il resta dans cette ville jusqu'en 1806. Pendant son séjour, son influence sur les progrès du violoncelle fut sérieuse : il forma quantité de bons élèves, et il n'est pas contestable que l'école allemande ne doive aux Duport une bonne part de son éclat.

Revenu à Paris à l'âge de cinquante-sept ans, il se produisit

de nouveau en public. L'âge n'avait fait que grandir son talent; ses succès furent éclatants et mirent le sceau à sa grande réputation : il fit les délices de Paris pendant toute la période impériale. Nommé vers 1812 violoncelle solo de l'Empereur, il se faisait entendre souvent à la Cour; on raconte, à cette occasion, une anecdote assez plaisante. Un jour qu'il jouait un solo dans une réunion intime aux Tuileries, Napoléon paraît dans le salon à l'improviste et tout botté. L'Empereur l'écoute avec plaisir; à peine le morceau terminé, il s'approche de Duport, lui fait un compliment, et, lui arrachant la basse des mains avec sa vivacité ordinaire, il lui dit : « Comment, diable, tenez-vous ça, monsieur Duport? » et il se met en devoir de s'asseoir et d'étreindre le pauvre instrument entre ses bottes éperonnées.

Le malheureux artiste, que le respect et la surprise avaient tenu muet un moment, ne put maîtriser l'effroi qui le saisit en voyant sa chère basse traitée comme un cheval de bataille; il s'élança vers l'Empereur avec un : « Sire! » tellement pathétique que la basse lui fut rendue, et qu'il put faire sa démonstration sans qu'elle sortît de nouveau de ses mains[1].

L'œuvre capitale de Louis Duport est sa Méthode[2] qui est, pour ainsi dire le *vade mecum* de tous les violoncellistes, et ne cessera de l'être tant qu'on cultivera cet instrument. C'était le premier ouvrage de cette importance qui paraissait alors, et dont les progrès réalisés depuis n'ont pas diminué le mérite.

Pendant que notre illustre artiste achevait une carrière

1. Pour bien comprendre tout le tragique de l'aventure, il faut savoir que l'instrument dont il est question était le fameux violoncelle de Stradivari que notre professeur au Conservatoire, *M. Franchomme*, possède aujourd'hui.

2. *Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet*, Paris, Imbault. — Le manuscrit autographe de l'auteur est la propriété de M. Émile Norblin, à Paris.

si bien remplie, l'Allemagne faisait de grands pas en avant. Bernhard Romberg, depuis son apparition au Concert spirituel en 1785, avait acquis une réputation européenne et était devenu le chef de toutes les écoles de violoncelle; joignant à son talent de virtuose celui non moins remarquable de compositeur, travailleur infatigable, artiste passionné, il était pour le violoncelle ce que Viotti avait été pour le violon.

Il serait trop long de faire ici l'analyse des mérites de B. Romberg ; disons qu'il a su approprier au mécanisme du violoncelle une science tellement méthodique, que depuis lors, si les effets et le style ont pu varier en raison de la diversité des temps, personne n'a porté plus loin la connaissance parfaite des ressources de l'instrument pour lequel il a écrit.

Cela est tellement vrai, qu'aujourd'hui encore tous les violoncellistes de l'Europe ont commencé leurs études et les terminent par les œuvres de Bernhard Romberg. (Portrait Pl. LXXXI.)

Le jeu de Romberg était comme sa musique, classique et régulier. Il se rencontra en 1820, à Vienne, avec les frères Bohrer dont l'un, Maximilien, le violoncelliste, était d'une habileté surprenante : tous deux se firent successivement entendre du public viennois, qui formula son opinion sur chacun d'eux d'une manière très-vraie et très-spirituelle : « Romberg, disait-on à Vienne, joue pour l'immortalité, et Bohrer pour le salon [1]. »

Un contemporain de B. Romberg, Jean Stiasny [2], eut également une influence décisive sur les progrès du violoncelle en Allemagne.

1. Hanslick. *Geschichte des Concertwesens in Wien.*

2. Né à Prague en 1774.

Stiasny s'est peu produit comme virtuose, une timidité excessive ne lui permettait pas d'affronter le jugement du public; mais il a écrit pour son instrument des œuvres qui lui assignent un rang hors ligne parmi les violoncellistes. Ses duos sont, depuis le premier jusqu'au dernier, de vrais chefs-d'œuvre d'inspiration et de composition. La partie technique y est traitée avec une originalité et une supériorité qui en rendent l'étude digne des plus habiles instrumentistes; le style se distingue par une inspiration tendre et charmante, une harmonie pure en même temps que savante, qui en font des modèles de musique instrumentale. Il est à regretter que Stiasny n'ait pas produit davantage; son œuvre, qui, telle qu'elle est, suffit pour sa gloire, est trop peu nombreuse pour ne pas exciter le regret des artistes et des amateurs.

Avec deux hommes tels que B. Romberg et J. Stiasny pour modèles, l'Allemagne devait maintenir le violoncelle au rang distingué qu'il avait conquis : Schindlœker, Bohrer, Dotzauer, Kummer, Merk, etc., furent leurs émules et leurs dignes successeurs. Les justes éloges que nous donnons à l'école allemande ne nous font pas oublier que la France n'avait pas dégénéré; pour ne citer ici que des talents disparus : Levasseur, Lamare, Norblin, Platel, Baudiot et bien d'autres ne le cédaient en rien aux violoncellistes allemands, et se distinguaient comme professeurs émérites. La méthode de violoncelle qui, sur l'ordre du comité du Conservatoire, fut composée par Levasseur et Baudiot en 1802, est une œuvre de la plus haute portée; nous pouvons donc constater que, dès le commencement de ce siècle, l'Allemagne et la France étaient les contrées de l'Europe où l'étude du violoncelle était le plus en honneur. Depuis cette époque, la fondation de nombreux conservatoires de musique à l'instar de ceux d'Italie et

de France a tellement propagé la bonne doctrine, que l'art est pour ainsi dire devenu commun à toutes les nations, et qu'il est bien difficile d'assigner, sous le nom d'école, un caractère spécial à chacune d'elles.

Il est toutefois incontestable que chaque nationalité conserve le cachet qui lui est particulier : à l'Allemagne une grande habileté de la main gauche, une connaissance patiente et approfondie de l'instrument; à la Belgique une virtuosité entraînante, un brio irrésistible, souvent même un peu trop fougueux dans ses allures; à l'Italie une pureté et un charme incomparables; à la France un archet léger d'une grande distinction, un jeu large et bien posé, une tenue élégante et irréprochable. Mais en résumé, dans chaque pays de l'Europe, on rencontre aujourd'hui des violoncellistes d'un grand talent, et s'il fallait, après un concours international des plus célèbres virtuoses, se prononcer sur le mérite réciproque de chacun, ne serait-on pas exposé à renouveler l'histoire des avocats du bon roi Henri : le dernier entendu n'aurait-il pas toujours raison?

CHAPITRE XVII

LISTE GÉNÉRALE DES VIOLONCELLISTES DEPUIS L'ORIGINE JUSQU'A B. ROMBERG.

ABACO (BARON DE). — Ce nom est cité dans une correspondance adressée d'Italie à la *Gazette musicale* de Leipzig (année 1800, p. 345), comme celui d'un violoncelliste très-distingué; Gerber le cite également : ce baron Abaco serait né à Vérone. Nous ne le rencontrons mentionné nulle autre part, si ce n'est par Choron et Fayolle comme ayant été le maître du violoncelliste français Nochez, vers 1740.

AGAZZI (GAJETAN). — Nous ne connaissons rien de cet artiste, si ce n'est une œuvre de six sonates publiées à Amsterdam, sans date. Ces sonates sont relativement difficiles : elles sont écrites entièrement à la clef de *sol* et d'*ut* avec beaucoup de doubles cordes, le pouce dans des registres difficiles. Cette musique atteste un homme de talent.

ALEXANDER (JOSEPH). — Violoncelliste à Duisbourg, en 1800. Il a publié de la musique pour l'instrument et entre autres une méthode sous le titre de : *Anweisung zum Violoncelle spielen,* chez Breitkopf et Haertel, à Leipzig.

ALIANI (FRANCESCO). — Né à Plaisance vers 1745. Élève de

Gius. Rovelli, premier violoncelle du duc Ferdinand de Parme. Après avoir travaillé cinq années avec ce maître, il devint un des plus habiles virtuoses d'Italie, et revint à Plaisance, où il fut nommé premier violoncelle du théâtre et de l'église. Il est mort dans cette ville en 1812.

Il a fait graver trois livres de duos pour deux violoncelles.

ANTONIOTTI (GIORGIO). — Né dans le Milanais en 1692. Il a habité la Hollande, où il publia à Amsterdam sa première œuvre de douze sonates pour le violoncelle ou la *viola di gamba*. Il vécut ensuite à Londres pendant plus de vingt ans.

Il s'est surtout occupé de théorie musicale, et est mort à Milan en 1776.

ARNOLD (JOHANN-GOTTFRIED). — Violoncelliste-compositeur, né à Niedernhall en 1773, mort à Francfort-sur-le-Mein, 1806. Il prit des leçons de Willmann à Ratisbonne, et entendit en 1796 B. Romberg, sur lequel il se modela. A partir de l'année suivante, il habita Francfort-sur-le-Mein, où il fut attaché au théâtre de la ville.

Il a beaucoup écrit pour le violoncelle, entre autres cinq concertos.

AUBERT (PIERRE-FRANÇOIS-OLIVIER). — Né à Amiens en 1763. Bon violoncelliste, il fit partie de l'orchestre de l'Opéra-Comique de Paris, pendant vingt-cinq ans.

Il a publié, comme op. 11, une méthode de violoncelle à Paris chez Janet, et à Offenbach chez André, ainsi que des duos et des études pour l'instrument. Sa méthode est supérieure à celle de Tillière qui avait paru en 1774, et l'a remplacée avantageusement.

AZAIS (PIERRE-HYACINTHE). — Né en 1743, près de Carcas-

sonne; mort à Toulouse en 1796. Il a publié des sonates et des duos pour le violoncelle, publiés à Paris, chez Bignon.

Baptistin (Jean-Baptiste-Struck, dit). — Habile violoncelliste, qui fut l'un des premiers à se faire entendre avec succès en France. Il fit partie de l'orchestre de l'Opéra et de la musique du régent : il a composé plusieurs ballets et opéras qui furent bien accueillis dans leur temps. Nous lisons les lignes suivantes dans un ouvrage publié à Avignon en 1758[1] : « Nous avons eu Baptistin qui, le premier, s'est fait admirer en France sur le violoncelle : le temps de sa gloire est cependant trop éloigné pour qu'il nous soit possible d'en faire une analyse exacte. »

Barni (Camillo). — Habile violoncelliste et compositeur, né à Côme en 1762. Il travailla d'abord le violoncelle sous la direction de son grand-père David Ronchetti : de 1791 à 1802, il fut violoncelle solo au théâtre de Milan. Il vint alors se fixer à Paris, où il fit pendant plusieurs années partie de l'orchestre du Théâtre-Italien.

Barni a fait graver de la musique de chambre et des duos pour violoncelle et violon.

Barrière (Jean). — Violoncelliste français, qui eut une réputation méritée de 1730 à 1750. On dit qu'il partit pour l'Italie en 1736 et que pendant trois années il travailla avec Franciscello.

Il a fait graver plusieurs œuvres de sonates pour le violoncelle. La première, composée de six sonates, parut à Paris, chez Boivin en 1733 ; celles qu'il a publiées après son retour en France, en 1739, sont supérieures aux précédentes et attestent de grands progrès.

La musique de Barrière pour le violoncelle est très-remar-

1. *Réponse aux observations sur la musique.*

quable pour le temps où elle a paru et prouve un artiste de grand talent. Contemporain de Berteau, on peut le considérer comme l'un des fondateurs de notre école de violoncelle, que développèrent un peu plus tard Cupis, Janson, Tillière et les Duport. Barrière est mort vers 1753. Nous lisons à son sujet les lignes suivantes dans le *Siècle littéraire de Louis XV* (1753) : « Le fameux Barrière « mort depuis peu » possédoit tout ce que l'on peut désirer ; il n'y avoit guère d'exécution comme la sienne. »

Baudiot (Charles-Nicolas). Né à Nancy en 1773, élève de Janson aîné : il succéda à son maître comme professeur au Conservatoire de Paris en 1802. Peu de temps après, il fut chargé de faire avec Levasseur une méthode de violoncelle destinée à l'enseignement de cette école. En 1822, il donna sa démission des fonctions de professeur qu'il avait remplies pendant vingt ans de la manière la plus distinguée.

Il a publié beaucoup de musique pour l'instrument. Baudiot est mort à Paris en 1849.

Bénazet (Bernard). — Né à Toulouse en 1781, fils d'un architecte distingué. Il vint jeune à Paris, entra au Conservatoire dans la classe de Bernard Romberg et remporta le premier prix de violoncelle, le 4 fructidor an XII (22 août 1804). Il occupa pendant longtemps le poste de premier violoncelle-solo au Théâtre-Italien.

Exécutant de premier ordre, professeur de grand mérite, il a tenu une place distinguée parmi les meilleurs artistes de l'époque. Il mourut à Paris, le 16 septembre 1846, à l'âge de soixante-cinq ans. (Portrait Pl. LXXXIII.)

Bénazet est le père de la charmante Mme Gaveaux-Sabatier, l'éminente cantatrice qui a renoncé beaucoup trop tôt à la car-

rière artistique pour se livrer exclusivement à l'enseignement de son art.

Berteau. — Né à Valenciennes dans les premières années du xviii[e] siècle. Il avait d'abord joué de la basse de viole ; mais on prétend qu'ayant eu l'occasion d'entendre un solo de Franciscello, il se prit de passion pour le violoncelle, et s'adonna définitivement à cet instrument : il acquit un grand talent. Les particularités de sa vie sont peu connues ; mais il a laissé une réputation qui autorise à le considérer comme le véritable chef de l'école française, dont les élèves formés par lui ont jeté les bases solides.

Berteau a fait graver pour son instrument des concertos et des sonates qui sont devenus très-rares aujourd'hui, car nous n'avons pu, malgré nos recherches, en découvrir un seul exemplaire. Hofmeister, dans son *Whistling* de 1828, ne cite de lui que : *Berteau, premier concerto en sol. Paris, Hentz*. Tous les violoncellistes connaissent l'étude insérée sous son nom dans les exercices de la méthode de Louis Duport (p. 194 à 196).

Berteau était alors dans la plénitude de son talent ; car voici ce que nous lisons à son sujet dans un ouvrage imprimé en 1753[1] :

« Personne aujourd'hui ne peut se flatter d'avoir plus de feu que M. Berteau. »

Bideau (Dominique). — Attaché au Théâtre-Italien de Paris, au commencement du xix[e] siècle ; il était élève de Triklir, premier violoncelliste de la Cour électorale de Dresde. Il a fait graver un assez grand nombre d'œuvres pour l'instrument, et une méthode publiée en 1802, à Paris, chez Nadermann.

1. *Siècle littéraire de Louis XV*, p. 151.

Blainville (Charles-Henri). — Violoncelliste, compositeur, né près Tours en 1711, mort à Paris en 1769. Il s'est occupé de théorie musicale et a composé de la musique instrumentale et de théâtre.

Boccherini (Luigi). — Né à Lucque le 14 janvier 1740. Il commença de bonne heure l'étude du violoncelle qu'il aimait passionnément et acquit un remarquable talent. Mais on sait que la grande réputation du compositeur absorba complétement celle de l'instrumentiste; et cependant l'école de violoncelle a droit de le réclamer comme un de ses membres les plus illustres.

Il arriva à Paris avec son ami le violoniste Manfredi, au commencement de l'année 1768 : c'est à cette époque qu'il commença à faire graver dans cette ville ses trios et ses quatuors qui eurent un grand succès.

Pendant la quinzaine de Pâques de cette année, il se fit entendre sur le violoncelle dans le Concert spirituel du 20 mars[1]. L'effet produit par le talent de Boccherini sur le public ne paraît pas avoir été aussi grand qu'il eût pu l'être, s'il n'avait rencontré dans les deux frères Duport et dans Janson une concurrence redoutable. Louis Duport le jeune avait débuté au Concert spirituel le 2 février précédent, et avait excité un enthousiasme sous l'empire duquel les auditeurs se trouvaient encore, lorsque le maestro italien se fit entendre.

L'année suivante Boccherini se rendit à Madrid, où il fut attaché à l'infant don Louis; il resta dans cette ville jusqu'à sa mort, arrivée le 28 mai 1805. Il parut à cette époque un article nécrologique à son sujet dans la *Gazette musicale* de Leipzig, qui se termine par ces mots :

1. Voir le chapitre XVI.

« Outre son grand mérite comme compositeur, il avait été autrefois un excellent violoncelliste qui enchantait sur son instrument par une qualité de son incomparable et une expression touchante dans le chant[1]. »

Nous aurons à reparler de Boccherini lorsque nous nous occuperons de la musique de chambre dans le tome III.

BOHRER (MAXIMILIEN). — Né à Munich en 1785. Il prit dans cette ville des leçons de violoncelle du professeur Schwartz, et, à l'âge de quatorze ans, fut admis dans l'orchestre de la Cour. Ayant acquis sur son instrument une grande habileté, sa vie se passa en voyages continuels avec son frère Antoine, violoniste distingué : ils exécutaient les fameux duos qui ont eu tant de succès et qui étaient tous de la composition de ce dernier.

Sous la Restauration, les frères Bohrer firent de nombreux et longs séjours à Paris, où leur talent était très-apprécié, surtout celui de Maximilien, qui était un virtuose de première force. En 1830, les deux frères quittèrent Paris.

Maximilien Bohrer a laissé sous son nom de la musique gravée pour son instrument, dans la composition de laquelle son frère Antoine, plus habile compositeur que lui, a eu, dit-on, une large part.

Depuis 1830, il a fait de nombreux et lointains voyages qu'il continua jusqu'en 1850. Nous ignorons l'époque de sa mort.

BREVAL (JEAN-BAPTISTE). — Né en 1756 : violoncelliste-compositeur. Il fit partie de l'orchestre de l'Opéra, de 1781 à 1806.

Nommé professeur de violoncelle au Conservatoire de Paris en 1796, il perdit cet emploi lors de la réforme de 1802. Il est mort en 1825.

1. *Allgemeine musikalische Zeitung*, Leipzig, août 1805, page 756.

Breval a beaucoup composé pour l'instrument, et ses productions ont eu du succès; il a commencé à les publier en 1778.

Il a fait paraître également de la musique de chambre et une méthode chez Janet, à Paris, sous le titre de *Traité du violoncelle,* 1804.

Canavasso l'ainé (Alexandre). — Violoncelliste italien, qui vint se fixer à Paris vers 1735 : il fit partie de la musique de la chambre du Roi.

Il a fait graver à Paris des sonates pour violoncelle, dont nous connaissons l'œuvre 11 publiée en 1773, qui est très-bien faite et atteste un instrumentiste de talent; l'emploi du pouce y est fréquent.

Cervetto (Jacopo-Basseri, dit). — Né en Italie en 1682. Il se fixa à Londres en 1728, et entra comme violoncelliste à l'orchestre de Drury-Lane; il fut plus tard directeur de ce théâtre, où il avait amassé une belle fortune. Il est mort à Londres en 1783, à l'âge de cent un ans, laissant un fils, Jacques Cervetto, qui fut avec Crossdill l'un des meilleurs violoncellistes de l'Angleterre, et qui, lors de la mort de son père, quitta la carrière artistique. Le père a composé des duos pour l'instrument et des trios gravés à Londres.

Chrétien. — Nom d'une famille de violoncellistes distingués. Nous lisons dans le *Siècle littéraire de Louis XV*[1] : « On m'a dit que le jeune M. Chrétien, violoncelliste ordinaire de la musique du Roi, faisoit des choses étonnantes sur son violoncelle, qu'il ne connoissoit point de difficultés, de tel genre qu'elles fussent; en un mot, que c'étoit un prodige. »

1. Amsterdam, Paris, 1753, page 152.

Un autre violoncelliste du même nom figure sur la liste des derniers musiciens du Roi, en 1792.

CIRRI (GIAM-BATTISTA). — Né à Forli, vers 1740, violoncelliste renommé. Son nom est surtout connu comme compositeur de trios et quatuors, dont la première œuvre parut à Florence en 1763. Il a également composé des duos pour violon et violoncelle.

CROSSDILL (JOHN). — Né à Londres en 1755. Il vint en France en 1772, prit des leçons de Janson l'aîné, et résida à plusieurs reprises à Paris, où, lors de son séjour, il faisait partie de l'orchestre du Concert des amateurs. Il passa en Angleterre pour le premier violoncelliste de l'Europe, mais il était en réalité bien inférieur à Duport jeune. En 1794, il fit un très-riche mariage et quitta la carrière artistique : il est mort en Angleterre en 1825. Nous ne connaissons rien de sa composition qui ait été gravé.

CUPIS (JEAN-BAPTISTE). — Né à Paris en 1741. Il devint, à l'âge de onze ans, élève de Berteau; fit de rapides progrès, et, à peine âgé de vingt ans, passait pour le premier violoncelliste de France. Il fit partie de l'orchestre de l'Opéra jusqu'en 1771; à cette époque il quitta Paris pour voyager comme virtuose et, depuis lors, il se maria en Italie et ne se produisit plus en France.

Il a fait graver pour le violoncelle deux concertos et quelques petits airs. Il a aussi fait paraître vers 1768, chez le Menu, à Paris, une méthode de violoncelle dont nous avons parlé dans le chapitre précédent, p. 333.

DAHMEN (JEAN-ANDRÉ). — Habile violoncelliste-compositeur, né en Hollande, vers le milieu du XVIII[e] siècle. Il vivait à Londres en 1794, et a fait graver de la musique pour son instrument et pour la chambre.

Danzi (Franz). — Né à Manheim en 1763 : son père était premier violoncelle de l'électeur Palatin, et lui donna les premières leçons. A l'âge de douze ans, il avait acquis sur le violoncelle un talent supérieur.

Après avoir voyagé en Italie et habité Munich, il quitta cette ville, et, en 1807, il fut nommé, à Stuttgard, maître de chapelle du roi de Wurtemberg, puis obtint le même emploi à Carlsruhe à la Cour de Bade. Il est, depuis lors, resté dans cette ville, où il est mort en 1826.

Danzi est un des compositeurs les plus féconds de l'Allemagne. Il a fait graver, tant en opéras qu'en pièces de musique instrumentale pour l'orchestre et la chambre, près de soixante-quinze œuvres et une quantité de musique vocale séparée.

Il a composé pour le violoncelle deux concertos édités chez Hug à Zurich, et à Paris chez Nadermann et chez Richault, et un concertino (op. 46), chez Peters, à Leipzig; ainsi que des duos pour alto et violoncelle et pour deux violoncelles.

Dotzauer (Justus-Johann-Friedrich). — Célèbre violoncelliste, né à Hœsselrieth, près Hildburghausen, le 20 janvier 1783 : il était fils d'un pasteur protestant, et se livra de bonne heure à l'étude de la musique, surtout du violoncelle, qu'il aimait passionnément, et fut confié, en 1799, à Kriegek, maître des concerts à Meiningen. Après avoir travaillé avec lui pendant une année, il fut nommé en 1801 musicien de la chambre du duc de Cobourg, et conserva cette place jusqu'en 1805. A cette époque, Dotzauer fut nommé membre de l'orchestre des concerts à Leipzig, et, en 1811, appelé à Dresde, en qualité de violoncelliste de la chapelle royale, fonction qu'il n'a cessé de remplir de la manière la plus brillante jusqu'à sa mort, arrivée le 6 mars 1860, à Dresde.

Dotzauer est une des gloires du violoncelle et un des compositeurs les plus féconds de l'Allemagne : musique de chambre, d'orchestre, d'opéra, il a produit dans tous les genres. Son œuvre seule pour le violoncelle est considérable. Ses études pour cet instrument auraient suffi pour l'illustrer : elles forment l'un des ouvrages les plus importants, et si elles n'offrent pas toujours la régularité classique du doigté de Romberg, elles sont, pour la main gauche surtout, un élément puissant de travail et de progrès. Celles dédiées au Conservatoire de Paris, sous forme de méthode, l'op. 158 dédié à l'Académie royale de musique de Stockholm, l'op. 175 dédié au Conservatoire de Naples, les six grandes études, l'op. 168 dédiées aux artistes, sont des œuvres que pas un violoncelliste de talent ne doit ignorer. (Portrait, Pl. LXXXIV.)

Duport l'aîné (Jean-Pierre). — Né à Paris le 27 novembre 1741 : élève de Berteau. Il se fit entendre pour la première fois au Concert spirituel en 1761[1]. Le prince de Conti se l'attacha et le garda dans sa musique jusqu'en 1769. Duport fit alors un voyage en Angleterre; deux années plus tard il alla en Espagne, et en 1773, il entra au service du roi de Prusse Guillaume II, à Berlin. Duport avait acquis un talent qui le mettait à la tête des violoncellistes de l'Europe. Il fut apprécié à Berlin à sa juste valeur : le roi, qui était son élève distingué sur le violoncelle, le nomma surintendant de ses concerts, place qu'il conserva depuis 1787 jusqu'en 1806. A cette époque, la guerre qui survint amena la dissolution de la musique royale; Duport continua cependant à habiter Berlin, où il est mort en 1818.

Il a laissé, gravés pour le violoncelle, des sonates et des duos.

1. Voir ce que nous avons dit sur le talent de Duport aîné, chap. XVI.

Duport le jeune (Jean-Louis). — Frère puîné du précédent; est né à Paris le 4 octobre 1749. Son père était musicien et directeur des bals de l'Opéra : il avait eu vingt et un enfants dont cinq seulement survécurent, deux fils (nos deux grands violoncellistes) et trois filles.

Duport jeune commença l'étude du violoncelle avec Berteau; mais il se mit ensuite sous la direction exclusive de son frère aîné Jean-Pierre, et devint bientôt son plus brillant élève. Il débuta au Concert spirituel, le 2 février 1768 [1], avec un succès qui alla toujours grandissant, et fut attaché à la musique du prince de Guéménée, à celle du fameux baron de Bagge, et membre de la Société académique des enfants d'Apollon.

Lors de la Révolution française, Duport le jeune ayant perdu toute sa clientèle, quitta la France pour retrouver son frère à Berlin. Le roi Frédéric-Guillaume le nomma son premier violoncelle à la place de celui-ci, qu'il fit surintendant de sa musique. C'est à cette époque que la grande renommée des Duport se confirma d'une manière définitive dans toute l'Europe; jamais on n'avait encore entendu le violoncelle joué d'une manière aussi pure et aussi élégante.

Duport le jeune habita Berlin jusqu'en 1806, et il revint à Paris à cette époque. Il n'était plus jeune, il avait cinquante-sept ans, et il lui fallait se produire de nouveau devant un public qui l'avait oublié : il donna un concert dans la salle Chantereine en 1807. Son succès fut très-grand; on admira la pureté du son qu'il tirait de l'instrument, son style jeune encore, suave et large à la fois, et, ce qui était plus étonnant à son âge, la vigueur de son coup d'archet.

1. Voir chapitre XVI.

L'époque la plus brillante de ses succès à Paris fut de 1812 à 1815. Membre de la musique de l'impératrice Marie-Louise, il fut nommé violoncelle solo de la chapelle de l'Empereur : c'est alors qu'il composa et exécuta les nocturnes connus avec Bochsa. Il avait été nommé professeur au Conservatoire; cette institution ayant été supprimée en 1815, il ne fut pas compris dans l'organisation de l'école royale de musique.

Son frère Jean-Louis était mort à Berlin en 1818. Cette perte fit sur lui une impression profonde; attaqué lui-même d'une maladie bilieuse qui fit de rapides progrès, il succomba le 6 septembre 1819, à l'âge de soixante-dix ans, dans son domicile à Paris, rue des Deux-Boules, nº 7.

Louis Duport a fait graver des sonates, des duos et des concertos pour le violoncelle. Son œuvre principale est l'*Essai sur le doigté du violoncelle et sur la conduite de l'archet; suivi d'exercices dans tous les tons*. C'est un chef-d'œuvre, qui atteste combien il avait étudié profondément les ressources de cet instrument.

Avant 1789, Duport avait fait plusieurs voyages artistiques, il s'était fait entendre à Genève, où existait un concert renommé : il alla à Ferney, fut présenté à Voltaire et joua devant lui. Le grand écrivain, très-peu initié aux choses de la musique, et surpris d'entendre sortir d'un instrument aussi volumineux des sons aussi doux, lui adressa ce compliment assez plaisant : « Monsieur Duport, vous me faites croire aux miracles : vous savez faire d'un bœuf un rossignol. »

Comme homme (dit M. Niel dans son excellente Notice sur Duport), il fut simple mais digne, modeste, généreux, bienfaisant; dans l'intimité, il avait de l'abandon, de l'enjouement, contait bien ; et comme il avait beaucoup vu, sa conversation était pleine de charme. Son ami le violoniste Guérin, mort sans fortune, lui

légua sa fille encore enfant; Duport accepta le legs, éleva la fille de son ami comme la sienne propre, l'emmena en Prusse, cultiva avec sollicitude les heureuses dispositions dont elle était douée pour la musique; puis, quand elle fut en âge d'être établie, il la dota et la maria avantageusement à Berlin.

Duport jeune a conservé jusqu'à l'âge le plus avancé toute la finesse et la vigueur de son jeu. La sûreté de son mécanisme était merveilleuse; on lui en faisait un jour compliment : « Toutes les qualités de l'exécution, répondit-il, s'acquièrent par le travail; quant à la sûreté, c'est la nature seule que j'en remercie, » et, entraîné par une charmante coquetterie de vieillard, il verse de l'eau dans un verre à pleins bords, et fait le tour de la chambre le bras tendu, sans en renverser une seule goutte ! Il était dans sa soixante-dixième année. Tel fut cet homme remarquable auquel l'art doit de si éminents services.

Eiffert (Philippe-Pierre). — Violoncelliste qui habitait Londres vers 1770. Il a fait paraître dans cette ville six solos pour le violoncelle avec basse continue. Cette musique assez élémentaire est dans le genre de celle de Cupis : l'emploi du pouce ne s'y rencontre pas.

Facius (J.-H.). — Bon violoncelliste qui habitait à Vienne, vers 1810. Il a fait graver un concerto pour le violoncelle (op. 3), des duos pour deux violoncelles (op. 1), et deux livres de sonates avec basse (op. 2).

Fenzi. — Il a existé deux frères de ce nom, bons violoncellistes. Victor, l'aîné, vint à Paris en 1807, et y obtint beaucoup de succès; il se fixa ensuite en Russie, où il est mort en 1827.

Son frère Joseph, qui habitait Naples, a, ainsi que Victor, composé pour l'instrument.

Il a été publié, sous le nom de Fenzi, trois concertos pour le violoncelle, et des duos pour deux violoncelles.

FERRARI (CARLO). — Surnommé le Boiteux ; né à Plaisance, vers 1730. Il fit graver à Paris sa première œuvre de sonates pour le violoncelle.

En 1765, il entra au service de la cour de Parme et il y resta jusqu'à sa mort, en 1789.

Cet artiste, dit Fétis, passait en Italie pour être le premier qui eût fait usage du pouce en sillet sur le violoncelle[1].

FILSL. — Violoncelliste, organiste et compositeur distingué, né en Bohême, vers le milieu du XVIII[e] siècle. On a de lui de grandes messes dans le genre ancien, beaucoup de concertos pour le violoncelle et des pièces d'orgue. La plupart de ses compositions sont conservées en Ms. au couvent de Strahowe.

FILTZ (ANTON). — Artiste très-distingué au service de l'électeur palatin, à Manheim. Il est mort très-jeune en 1768, laissant de la musique de chambre.

FRANCISCELLO. — Grand violoncelliste italien, dont la réputation a dû commencer peu de temps après la mort de Corelli, c'est-à-dire vers 1715.

Quantz l'a entendu à Naples en 1725, et F. Benda, le grand violoniste allemand, à Vienne en 1730, et en parlent comme d'une merveille. Voici ce que dit M. Hanslick, dans son *Histoire des concerts à Vienne,* au sujet de Franciscello : « Un des premiers virtuoses sur le violoncelle, celui qui a peut-être le plus contribué à faire substituer cet instrument à l'ancienne basse de viole, s'arrêta pendant l'année 1730 à Vienne : François Benda,

1. Voir ce que nous avons dit à ce sujet chap. XVI.

qui était ici, profita beaucoup de son jeu, et le prit pour modèle dans son exécution sur le violon.

« L'année et les circonstances de la naissance ainsi que de la mort de Franciscello sont inconnues[1]. »

GRAZIANI (CARLO). — Violoncelliste italien, qui était à la cour du roi de Prusse en 1773, lorsque Duport arriva à Berlin. Il ne put soutenir la concurrence et fut forcé de s'éloigner. Il est mort en 1787, laissant gravées pour son instrument deux œuvres de six sonates, publiées à Berlin et à Paris, et dédiées au comte d'Ogjinski, qui ne sont pas sans mérite; la cinquième et la sixième présentent l'emploi du pouce dans les registres élevés et attestent un homme de talent pour l'époque où elles furent écrites.

HAINL (GEORGES-FRANÇOIS). — Né à Issoire (Puy-de-Dôme) le 19 novembre 1807. Il entra au Conservatoire de Paris comme élève de Norblin pour le violoncelle, le 22 avril 1829, et il obtint le premier prix de l'instrument au concours de l'année suivante. Les dix premières années de sa carrière artistique se passèrent à voyager en Europe, dans lesquelles il obtint de grands succès comme virtuose. Compositeur distingué, chef d'orchestre habile, musicien instruit, il fut nommé en 1840 à la direction de l'orchestre du théâtre de Lyon. Il remplit cette place avec tant d'habileté, et sa réputation s'affermit d'une façon si solide, que, lorsque Girard, qui avait succédé à Habeneck dans la direction de l'orchestre de l'Opéra de Paris et de celui du Conservatoire, vint à mourir, Georges Hainl fut admis parmi les candidats qui briguaient l'honneur de ces places, et l'emporta sur ses concurrents. Georges Hainl a exercé ses fonctions avec distinction

1. Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, page 115.

jusqu'à sa mort arrivée le 2 juin 1873, à la suite d'une congestion cérébrale.

HUS-DESFORGES (PIERRE-LOUIS). — Né en 1773, à Toulon ; il était petit-fils, par sa mère, du célèbre violoniste Giornowicki. Lors de l'organisation du Conservatoire à Paris, il y entra dans la classe de violoncelle de Janson, et acquit un beau talent. En 1800, il partit pour Saint-Pétersbourg, comme chef d'orchestre d'une troupe d'opéra français, et séjourna plusieurs années dans cette ville. Il rentra en France en 1817, et après avoir occupé successivement les places de violoncelle solo et de chef d'orchestre dans différents théâtres, il alla se fixer à Pont-le-Voy, près de Blois, comme professeur de musique : il y est mort en 1838.

Hus-Desforges était un compositeur fécond; il a laissé des œuvres pour instruments à cordes qui ne sont pas sans mérite. Ses duos pour violoncelle, que nous citerons particulièrement, sont très-intéressants et dignes de figurer dans les meilleures bibliothèques musicales.

JANSON aîné (JEAN-BAPTISTE-AIMÉ-JOSEPH). — Né à Valenciennes en 1742, élève de Berteau. Virtuose précoce, il se fit entendre avec succès au Concert spirituel, pour la première fois, le 23 mars 1755[1]. Depuis cette époque jusqu'en 1780, nous le voyons figurer brillamment sur les programmes de ce concert.

Il fit de nombreux voyages en Italie, en Allemagne, en Suède, en Danemark, en Pologne, et obtint partout de brillants triomphes. Revenu à Paris, il fut nommé professeur au Conser-

1. *Mercure de France*, juin 1755, p. 215.

vatoire lors de la formation en 1796, et fit partie de la réforme en 1802.

Janson est mort à Paris en 1803. Il a laissé de la musique gravée pour son instrument et six quatuors pour violon.

KRAFFT (ANTON). — Né en Bohême en 1751. Il fut premier violoncelle de la chapelle du prince Esterhazy, pendant que Haydn en était le directeur, et eut une grande réputation en Autriche et en Allemagne. Il a fait graver pour son instrument (op. 2), trois grandes sonates, avec basse, un grand duo pour deux violoncelles (op. 5), un divertissement avec basse, un concerto (op. 4). Cette musique a été publiée en Allemagne.

Antoine Krafft est mort en 1820.

KRAFFT (NICOLAUS). — Fils du précédent, né en Hongrie en 1778. D'abord élève de son père; et ensuite, de Louis Duport à Berlin, où il fut envoyé par le prince Lobkowitz au service duquel son père était entré à la mort du prince Esterhazy. Il devint un des virtuoses les plus distingués de l'Allemagne : en 1809 il était premier violoncelle au théâtre de la cour à Vienne.

Nicolas Krafft a laissé trois concertos, plusieurs grandes pièces, une fantaisie avec quatuor, plusieurs duos pour deux violoncelles : le tout publié en Allemagne.

KRIEK. — A publié à Paris, chez Nadermann, une œuvre de sonates avec accompagnement de basse (op. 1). Ces sonates sont très-difficiles et indiquent un artiste de première force, même pour l'état actuel de l'art : l'emploi du pouce y est constant dans les positions les plus élevées. Nous n'avons pu découvrir aucun autre détail sur ce violoncelliste.

KUMMER (FRIEDRICH-AUGUST). — Né à Meinungen le 5 août 1797; son père était hautboïste. Il commença à travailler

seul et prit ensuite des leçons de B. Romberg. Un travail incessant et bien dirigé en fit bientôt un des violoncellistes les plus illustres de l'Allemagne. Il a beaucoup composé pour l'instrument; ses œuvres, empreintes d'une virtuosité de premier ordre, attestent une puissance de mécanisme, une variété et une souplesse d'archet remarquables.

Il fut nommé premier violoncelle solo de la musique du roi de Saxe, et remplit ces fonctions pendant de longues années, de la manière la plus brillante.

M. Kummer est une des gloires du violoncelle; il habite encore Dresde aujourd'hui, employant sa verte vieillesse à diriger les jeunes artistes dans une carrière qu'il a si brillamment parcourue lui-même. (Portrait, Pl. LXXXV.)

Labbé. — Deux frères de ce nom étaient violoncellistes à l'Opéra de Paris, vers 1750. L'auteur du *Siècle littéraire de Louis XV* s'exprime ainsi sur l'un d'eux, sans donner d'autres détails : « Jeu plein de finesse et de douceur, excellent accompagnateur. »

Lamarre (Jacques-Michel-Hurel de). — Né à Paris en 1772. Il entra en 1779 dans les pages de la musique du Roi où il reçut une bonne éducation musicale et littéraire; il prit ensuite des leçons de violoncelle de Duport jeune. Des dispositions merveilleuses, jointes à un travail soutenu et intelligent, en firent bientôt un artiste très-remarquable. En 1794, il entra à l'orchestre du théâtre Feydeau et y resta jusqu'en 1801. Il entreprit un voyage en Allemagne et en Russie, et fut accueilli à Berlin par le prince Louis-Ferdinand de Prusse, avec une bienveillance qui se changea bientôt en une amitié véritable.

Lamarre resta en Russie pendant sept années, habitant successivement Saint-Pétersbourg et Moscou. Il revint à Paris

en 1809, fit un riche mariage, et se retira de la carrière artistique en 1815. Il est mort à Caen, en Normandie, le 27 mars 1823.

Il a été publié, sous le nom de Lamarre, quatre concertos bien connus des violoncellistes; ces concertos sont d'Auber, notre grand compositeur lyrique, qui était lié d'amitié avec Lamarre.

On a donné en outre, sous le nom de cet artiste : (op. 4) Air varié pour le violoncelle, (op. 5) Duos pour deux violoncelles.

Voici comment Fétis, qui avait connu et souvent entendu Lamarre, résume son opinion sur son talent :

« Il était d'une habileté prodigieuse dans les difficultés, mais il était surtout admirable lorsqu'il exécutait des quatuors ou qu'il accompagnait; aucun violoncelliste, à mon avis, n'entrait aussi bien que lui dans l'esprit de la musique, et n'en faisait aussi bien ressortir les beautés. »

LANZETTI (SALVATORE). — Violoncelliste célèbre, naquit à Naples au commencement du XVIIIe siècle et fit ses études au Conservatoire de Loreto ; il passa la plus grande partie de sa vie au service du roi de Sardaigne, et mourut à Turin dans un âge très-avancé en 1780. Il a été publié sous le nom de Lanzetti, six œuvres de sonates, dont, à notre connaissance, trois ont été gravées à Paris.

Dans une épitre dédicatoire au roi de Sardaigne placée en tête de l'œuvre 5e composé de six sonates, Lanzetti dit que, vu son âge avancé, c'est probablement le dernier ouvrage qu'il met au jour.

La musique de Lanzetti est bien faite, et se rapproche beaucoup du genre de Jean Barrière.

LEPIN. — Nous connaissons sous ce nom : « op. 1, six

sonates pour violoncelle et basse, dédiées à Mme la marquise de Lestang, par M. Lepin, amateur, Paris. Aux adresses ordinaires de musique ». Le privilége du roi n'étant pas joint, il n'y a point de date; mais nous pouvons suppléer à cette omission par l'avis suivant que nous trouvons dans le *Mercure* du mois d'avril 1772 (vol. 2e, p. 176) : « Œuvres de sonates, par M. Lepin. L'auteur a indiqué toutes les positions hors du manche dans un avertissement placé au commencement de son ouvrage. Paris, chez l'auteur. »

Il s'agit bien évidemment de l'œuvre que nous connaissons et qui mérite une mention toute particulière par les difficultés qu'elle offre à l'exécutant. C'est la musique la plus difficile que nous ayons rencontrée à cette époque pour le violoncelle : le pouce est constamment employé dans les registres élevés, et l'auteur devait avoir un talent de première force. Dans l'exemplaire des six sonates op. 1 que nous connaissons, l'avertissement, indiqué par le *Mercure*, manque.

Il n'y a aucun doute que ce M. Lepin, qui prend le titre d'amateur, ne fût un élève de Duport; en tout cas son nom doit rester inscrit dans l'histoire du violoncelle. Nous trouvons dans le *Whistling* de 1829, sous le nom de Lepin, deux œuvres de duos pour deux violoncelles gravées chez Sieber et chez Janet à Paris. Il est présumable qu'ils sont du même auteur[1].

Levasseur (Pierre-François, dit l'aîné). — Né à Abbeville en 1753. Il suivit à Paris les leçons de Duport, dont il prit la manière large et la belle qualité de son. Il joua avec succès au Concert spirituel, dans un des concerts de la quinzaine de Pâques de 1789. Entré à l'orchestre de l'Opéra en 1785, il y resta jus-

1. *Le Calendrier musical de* 1789 cite parmi les professeurs de violoncelle un Lepin, rue Perdue, à Paris.

qu'en 1815, et est mort l'année suivante, laissant gravées deux œuvres de duos pour deux violoncelles.

Levasseur (Jean-Henri, dit le jeune). — N'était pas parent du précédent : né à Paris en 1765. Élève de Cupis, il travailla aussi avec Louis Duport. En 1789 il entra à l'orchestre de l'Opéra, où il occupa ensuite la place de premier violoncelle jusqu'en 1823.

Levasseur jeune, désigné comme professeur du Conservatoire à l'époque de sa formation, y enseigna pendant trente-huit ans ; ses principaux élèves ont été Lamarre, Baudiot et Norblin. Il est mort à Paris en 1823, laissant quelques compositions pour son instrument, et fut un des collaborateurs de Baudiot pour la méthode de violoncelle du Conservatoire.

Lindley (Robert). — Né à Rotherham dans le Yorkshire en 1772. Élève de Cervetto, et très-bon violoncelliste. Fétis dit de lui : « Cet artiste se distinguait par un beau son et beaucoup de justesse, mais il était entièrement dépourvu de sentiment, de style, et dans les difficultés, comme dans l'expression, il est resté loin de Romberg, Lamarre, Bohrer et Servais. »

Lindley est mort en 1855 : il a laissé de la musique spéciale pour le violoncelle et pour la chambre.

Linke (Joseph). — Né en Silésie en 1783. Violoncelliste distingué, qui se fixa à Vienne en 1808. Admis à jouer la partie de violoncelle dans les quatuors de Beethoen exécutés par Schuppanzigh, il parvint à rendre cette musique dans la perfection.

Sa carrière artistique s'est complétement passée à Vienne. Il est mort en 1837, laissant de la musique gravée pour son instrument.

Marcello (Benedetto). — Deux œuvres de sonates pour le violoncelle existent sous ce nom :

Op. 1. Six sonates a violoncelle o basso continuo di Benedetto Marcello Nobile Veneto. Paris, chez Leclerc et chez Boivin. Sans date.

Op. 2. Six solos for a violoncello with a thorough bass for the harpsicord compos'd by Benedetto Marcello. London by John Walsh. Sans date. Cette musique, publiée probablement de 1750 à 1760, est faible, élémentaire, et sans intérêt sérieux pour le violoncelle.

MARTIN (FRANÇOIS). — Bon instrumentiste attaché à l'orchestre de l'Opéra en 1747. Débuta au Concert spirituel de la quinzaine de Pâques de 1747. Il était compositeur et a fait exécuter au Concert spirituel de la musique sacrée qui reçut un accueil très-chaleureux du public. Martin a laissé pour le violoncelle deux livres de sonates et des trios pour violon.

Il est mort à Paris en 1773[1].

MASSE (JEAN-BAPTISTE). — A publié à Paris, chez Mme Boivin, trois œuvres composées chacune de six sonates. Le privilége de l'op. 1 porte la date du 23 novembre 1736 et donne à l'auteur le titre de l'un des Vingt-quatre ordinaires du Roi. Ce recueil de sonates a un mérite réel : l'instrumentation en est élémentaire, mais on y trouverait encore aujourd'hui un excellent travail, sinon très-amusant, du moins très-instructif.

MERK (JOSEPH). — Né à Vienne en 1795, élève d'un habile violoncelliste viennois, nommé Philipp Schindlœker. Après avoir acquis sur son instrument un talent de premier ordre, Merk consacra cinq années à des voyages artistiques, et revint en 1816 se fixer définitivement à Vienne, où il fut nommé successivement

1. « Admirable sur son instrument et habile compositeur; jouit de toute la réputation qu'il mérite. » (*Siècle littéraire de Louis XV*. Ire partie, page 151. Amsterdam et Paris, 1753.)

premier violoncelle du théâtre de la Cour, membre de la chapelle impériale en 1819, professeur de violoncelle au Conservatoire, fondé en 1823, et reçut en 1834 le titre de virtuose de la chambre impériale. La réputation de Merk ne tarda pas à se répandre en Europe, et à se confirmer comme celle d'un des premiers talents de l'époque.

Merk a beaucoup écrit pour son instrument; toutes ses productions sont empreintes d'un cachet d'élégance et de charme qui les classe parmi les meilleures en ce genre. Ses vingt exercices (op. 11) et ses six grandes études (op. 20) resteront au répertoire de toutes les écoles de violoncelle.

On appelait Merk, à Vienne, le *Mayseder du violoncelle,* et ce n'est pas sans raison; car il se rencontre dans le génie des deux artistes une analogie frappante. Merk est mort à Vienne en 1852. — (Portrait. Pl. LXXXVI.)

Muntzberger (Joseph). — Né à Bruxelles en 1769. Il vint se fixer à Paris en 1783; il avait donc à peine quatorze ans. En peu de temps, un travail assidu lui permit d'acquérir un talent remarquable sur le violoncelle. Il a tenu pendant quarante ans le solo à l'Opéra-Comique, a pris sa retraite en 1830 et est mort à Paris en 1844.

Muntzberger a beaucoup composé pour l'instrument. Cette musique est bien en arrière, aujourd'hui, de ce qui a été produit depuis.

Nochez. — Élève, suivant les biographes, de Cervetto et d'Abaco. Il arriva à Paris en 1749 et fut admis dans l'orchestre de l'Opéra, qu'il ne quitta qu'en 1799 après cinquante ans de service : il avait été nommé membre de la chapelle et de la chambre du Roi en 1763.

Il est mort à Paris en 1800. Choron et Fayolle le donnent

comme l'auteur de l'article sur le violoncelle inséré dans l'*Essai sur la musique*, de Laborde, que nous avons réfuté, au moins quant à sa partie historique, dans notre tome Ier, page 76.

Nochez a fait graver des sonates pour violoncelle, avec basse. Nous connaissons l'œuvre première, qui ne manque pas d'intérêt, et dénote un artiste connaissant bien le mécanisme de l'instrument.

NORBLIN DE LA GOURDAINE (LOUIS-PIERRE-MARTIN). — Né à Varsovie (Pologne) le 2 décembre 1781. Son père, qui habita longtemps Varsovie et y fut protégé par le prince de Radzivill, est un des graveurs à l'eau-forte les plus distingués de l'école du XVIIIe siècle. Le frère de celui-ci, encore vivant aujourd'hui, a marqué comme peintre parmi les contemporains.

Louis-Pierre-Martin se destina de bonne heure à la carrière musicale. Il vint jeune à Paris sans aucunes ressources pécuniaires, et entra bientôt au Conservatoire dans la classe de Levasseur, et plus tard dans celle de Baudiot, où le premier prix lui fut décerné en l'an XI de la République (1803). L'amour de l'art, qui avait fait de son père et de son oncle des hommes remarquables, ne l'abandonna pas : un travail bien dirigé et soutenu par la ferme volonté de parvenir, le mit en peu de temps au premier rang des violoncellistes français. Nommé professeur au Conservatoire en 1823, en remplacement de Levasseur, il remplit ces fonctions pendant plus de vingt années avec dévouement et habileté. De nombreux artistes distingués sont sortis de cette école pure et élégante : nous nous contenterons de citer parmi eux Auguste Franchomme, qui devait un jour devenir lui-même l'un des plus brillants successeurs de son maître.

Le nom de Norblin est inséparable de celui de Baillot;

toute une génération musicale a admiré avec enthousiasme ces fameux quatuors ou quintettes dans l'exécution desquels Baillot, Vidal, Uhran, Norblin et Vaslin, faisaient assaut de vigueur et de talent[1].

Élevé dans le sanctuaire des arts, Norblin y consacra sa vie tout entière. Les loisirs que lui laissaient sa profession étaient employés à l'étude; son cabinet de livres, de tableaux, de dessins, de gravures et de médailles, était l'un des plus riches de Paris. (Portrait. Pl. LXXXII.)

Norblin est mort au château de Connantre (Marne) le 14 juillet 1854, laissant un fils, M. Émile Norblin, violoncelliste et son élève, qui poursuit dignement les traditions de la famille. M. Norblin fils a hérité le jeu pur et sympathique de son père : il est impossible de manier l'archet avec plus de charme et d'élégance.

Platel (Nicolas-Joseph). — Né à Versailles en 1777. Il fit partie des pages de la musique de Louis XVI et fut élève de Louis Duport pour le violoncelle. En 1796 il entra à l'orchestre du théâtre Feydeau, qu'il quitta l'année suivante pour se fixer à Lyon pendant trois années. Revenu à Paris, il obtint une grande vogue et passait pour un des virtuoses les plus brillants du temps. Après de nombreux déplacements, il se fixa à Bruxelles, où il fut nommé professeur de violoncelle au Conservatoire de cette ville. Il a enseigné pendant onze années, et a fondé l'excellente école d'où sont sortis Servais, Batta, Demunck.

Platel est mort à Bruxelles en 1835. Il a publié différentes pièces pour le violoncelle et entre autres quelques concertos estimés et joués encore aujourd'hui.

1. Mendelssohn Bartholdy, *Correspondance*, Paris, 20 décembre 1831.

Rey (Louis-Charles-Joseph). — Né à Lauzerte en 1738 : il se livra de bonne heure à l'étude du violoncelle. En 1755 il vint à Paris, où il travailla pendant deux années avec Berteau ; il fut ensuite nommé violoncelliste au théâtre de Bordeaux. De retour à Paris vers 1766, il entra à l'orchestre de l'Opéra l'année suivante, et fut nommé membre de la chapelle du Roi en 1772, où il resta jusqu'à la dissolution de la musique royale en 1792; car son nom figure sur la dernière liste des musiciens du roi Louis XVI.

Rey a composé quelques œuvres de sonates pour le violoncelle avec basse, qui ont du mérite et ne sont pas sans difficultés: l'emploi du pouce s'y rencontre souvent dans les positions élevées. Le menuet avec variations de la sonate VI de l'op. 1 est digne de l'étude.

Rachelle (Pietro). — Violoncelliste italien, premier violoncelle de la cour de Parme, qui a publié vers le commencement de ce siècle un traité sous le titre de : *Breve methodo di violoncello.* Milan, Ricordi.

Reicha (Joseph). — Né à Prague en 1746. Bon violoncelliste, chef d'orchestre et compositeur distingué. Il entra en 1787 à la Cour de l'électeur de Cologne à Bonn comme maître des concerts et chef d'orchestre du théâtre, et il est mort dans cette ville en 1795.

Il a été publié de sa composition (op. 2) quatre concertos pour le violoncelle, et diverses œuvres de musique de chambre dont on trouvera la liste au catalogue général.

Joseph Reicha était oncle d'Antoine Reicha, qui succéda à Méhul comme professeur d'harmonie au Conservatoire de Paris en 1817 et mourut dans cette ville en 1836, après avoir fourni la carrière la plus illustre dans l'enseignement.

ROMBERG (BERNHARD). — Nous avons indiqué la généalogie de Romberg dans le chapitre précédent et donné sur son rôle dans l'histoire du violoncelle des appréciations qu'il devient inutile de répéter ici. — La jeunesse de Bernhard Romberg se passa en voyages continuels avec sa famille. Il fut nommé professeur de violoncelle en 1800 au Conservatoire de Paris, et exerça ces fonctions jusqu'en 1803. Depuis cette époque, il a parcouru l'Europe, et l'influence qu'il a exercée sur notre école de violoncelle en France vient plutôt de son talent individuel de virtuose et de compositeur, que des principes qu'il a pu inculquer à ses élèves, dans un si court espace de temps. Le jeu de Romberg se distinguait par une sûreté de la main gauche et une justesse tout à fait extraordinaire : jamais un trait attaqué timidement, jamais une note douteuse. Les conditions atmosphériques, qui ont une influence si grande sur l'exécutant, ne le touchaient pas. On l'a vu à Paris répétant à l'Opéra un concerto avec accompagnement d'orchestre par un froid intense, et émerveiller néanmoins les assistants par sa hardiesse et la sûreté de ses intonations. Il s'est fait entendre de nouveau à Paris dans les dernières années de sa vie, faiblesse qu'il a partagée avec plusieurs autres grands instrumentistes qui n'ont pas su comprendre qu'il faut savoir s'arrêter à temps, et prévenir le jugement du public, trop souvent inexorable et oublieux du passé.

Beaucoup de personnes ont entendu Bernhard Romberg à son déclin et toutes ont été unanimes à reconnaître que rien n'était plus pénible que d'entendre cet illustre artiste à une époque de la vie où la faiblesse, l'incertitude de l'intonation et la timidité avaient remplacé les grandes qualités qui, pendant sa jeunesse, le rendaient supérieur à tous. Il est mort à Hambourg en 1841.

Bernhard Romberg était un savant harmoniste, et chez lui

le compositeur surpassait encore le virtuose. Il a fait représenter trois opéras; on a également publié de lui plusieurs symphonies et ouvertures à grand orchestre. Toute cette musique, qui eut un certain succès dans son temps, est à peu près oubliée aujourd'hui; mais son œuvre pour le violoncelle est immense et rendra son nom impérissable. Il a composé dix concertos et une quantité considérable de fantaisies, d'airs variés, de rondos, etc., qui tous, sans exception, peuvent être joués et travaillés avec fruit. Il fut le *Viotti* du violoncelle; nous ne trouvons pas de plus bel éloge à faire de son talent.

Rovelli (Josefo). — Violoncelliste distingué, né à Bergame en 1753. Il fit ses études musicales à Milan, et, en 1782, entra au service de la cour de Parme comme virtuose de la chambre. Il est mort à Parme en 1806.

Rovelli a laissé de la musique pour son instrument.

Schetki (Christoph). — Né à Darmstadt en 1740. Il fut élève pour le violoncelle d'Antoine Filtz, de Manheim, et acquit un des plus grands talents de l'Allemagne. Après avoir fait partie de la musique du Grand-Duc à Darmstadt, il se fixa à Hambourg de 1768 à 1770, puis il alla s'établir à Édimbourg, où il mourut en 1773 à l'âge de trente-trois ans.

Schetki était un compositeur fécond et instruit; il a laissé un assez grand nombre d'œuvres pour la chambre et pour son instrument.

Schindloeker (Philipp). — Né à Mons en Hainaut, en 1753. Il vint à Vienne très-jeune et il eut pour maître de violoncelle Himmelbauer. En 1795, il fut nommé violoncelle solo du théâtre de la Cour, et, en 1806, violoncelliste de la chambre de l'Empereur. Il est mort à Vienne en 1827, après avoir pris sa retraite en 1811.

Schindlœker a composé pour son instrument.

SCHLICK (JOHANN-KONRAD). — Né à Munster en 1759 : l'un des violoncellistes-compositeurs les plus distingués de cette époque, membre de la Chapelle du prince Auguste à Gotha. Il fit de nombreux voyages comme virtuose en Allemagne et en Italie. Il est mort à Gotha en 1825, laissant de la musique pour son instrument et pour la chambre.

SERVAIS (ADRIEN-FRANÇOIS). — Né à Hal en Brabant le 7 juin 1807. Il étudia d'abord le violon; entendant un jour Platel jouer un concerto de violoncelle, il s'éprit de cet instrument et s'y livra dès-lors exclusivement : il entra au Conservatoire de Bruxelles dans la classe de ce maître et acquit bientôt une virtuosité qui le plaça à la tête des violoncellistes modernes. De nombreux voyages dans toute l'Europe mirent le sceau à son immense réputation. Il fut nommé professeur au Conservatoire de Bruxelles en 1848, et mourut à Hal, sa ville natale, le 26 novembre 1866. (Portrait, Pl. LXXXVII.)

Il a publié : 3 concertos, 16 fantaisies, 6 études-caprices; des duos pour piano et violoncelle sur des motifs d'opéra, avec Grégoire; 3 duos pour violon et violoncelle avec Léonard; 1 duo pour violon et violoncelle avec Vieuxtemps.

Tous les contemporains qui ont entendu Servais sont d'accord pour lui décerner une place éminente parmi les solistes de l'époque. Une hardiesse incomparable dans les traits, une main gauche surprenante, un archet d'une légèreté qui tenait du prodige, il réunissait toutes les qualités.

Le travail et de grandes dispositions naturelles lui avaient fait vaincre les difficultés les plus ardues, dont il se jouait avec une verve, une justesse et un charme qui n'ont jamais été surpassés.

Sous sa large et vigoureuse main, le violoncelle vibrait avec la facilité d'une pochette; le staccato en notes simples, en tierces, en octaves parcourant la touche jusqu'aux registres les plus aigus, sortait avec une pureté irréprochable; jamais une hésitation ou une intonation douteuse.

Servais a été un innovateur dans toute l'acception du mot; jamais avant lui on n'avait tiré du violoncelle les effets qu'il a su produire. Les compositions qu'il a laissées resteront comme l'un des monuments les plus merveilleux de l'art instrumental à notre époque.

L'influence qu'il a exercée sur l'école du violoncelle, proprement dite, a-t-elle été à la hauteur de sa grande renommée?

Nous ne saurions nous prononcer à cet égard sans une certaine restriction. Servais offrait une personnalité inimitable, mais sa musique, qui est l'expression la plus complète de la virtuosité, peut difficilement servir à un exercice raisonné et logique : on travaille Duport, Romberg, Dotzauer, on ne peut que chercher à imiter Servais, et très-généralement on l'imite mal; ce n'est certainement pas dans ce feu d'artifice éblouissant que l'élève apprendra à guider sagement et sûrement son archet, et à posséder ce jeu large et bien posé qui est une des qualités indispensables à acquérir.

SPOURNI (VENCESLAS). — Fétis indique à ce nom un contrebassiste; nous croyons devoir donner cet artiste comme un violoncelliste, car nous trouvons dans les anciens catalogues quatre œuvres de sonates pour le violoncelle signés de Venceslas Spourni, compositeur de feu S. A. Mgr le prince de Carignan, op. 4, 12, 13, 14, gravés à Paris chez Leclerc. — Nous connaissons l'op. 14. — 6 sonates en duo pour deux violoncelles obligez.

Musique tout à fait élémentaire pour l'instrument.



STIASNY (JOHANN). — Né à Prague en 1774, fils d'un hautboïste distingué de cette ville.

Nous avons eu l'occasion dans le chapitre précédent d'apprécier son œuvre; nous regrettons de ne pouvoir donner des détails précis sur sa vie, sa biographie étant peu connue. Nous savons qu'en 1813 il habitait Francfort-sur-le-Mein, où Baudiot le vit sans toutefois pouvoir l'entendre, car une timidité excessive l'empêchait de jouer devant les étrangers; aussi n'avons-nous rencontré nulle part l'appréciation du talent de cet homme remarquable. Fétis le fait vivre en 1820 à Nürnberg, où il avait le titre de directeur de musique. L'époque de sa mort n'est pas connue.

STIASNY (BERNHARD). — Frère de Jean; né à Prague en 1770. Premier violoncelle à l'orchestre du théâtre de Prague. Il a fait graver quelques pièces pour son instrument, et une méthode de violoncelle, publiée en français et en allemand, chez Schott, à Mayence.

TILLIÈRE (JOSEPH-BONAVENTURE). — Violoncelliste français, élève de Berteau : il faisait partie en 1771 de l'orchestre de l'Opéra, à Paris. Il a publié plusieurs œuvres pour le violoncelle, mais il doit surtout sa réputation à sa méthode publiée à Paris, chez Jolivet en 1774. Nous en avons parlé dans le chapitre XVI.

TRIEMER (JOHANN-ZEWALT). — Né à Weimar vers 1700. Bon violoncelliste, qui fit partie de l'orchestre du théâtre de Hambourg en 1725. Il vint étudier la composition avec Boismortier à Paris de 1727 à 1729, et alla ensuite se fixer en Hollande. Il est mort à Amsterdam en 1762, laissant six sonates avec basse, gravées dans cette ville en 1741.

Nous connaissons de Jean Zewalt Triemer : 6 sonates a violoncello solo con basso continuo, dédiées à M. Dirk d'Egmond

de Nyemburg op. 1 : gravées par J. L. Renou à Paris. Nous ignorons si ce sont les mêmes que celles publiées à Amsterdam. Cette musique est élémentaire pour le violoncelle.

Tricklir (Jean). — Musicien distingué, né à Dijon en 1750. Ses parents l'avaient destiné à l'état ecclésiastique; mais ayant acquis un talent remarquable sur le violoncelle, il se voua définitivement à la carrière artistique, et partit pour Manheim, où se trouvaient alors d'habiles instrumentistes, afin de se livrer à des études sérieuses.

Après s'être perfectionné, il voyagea en Italie, et entra, en 1783, dans la chapelle de l'électeur de Saxe, à Dresde. — Depuis lors, il ne quitta plus cette ville, où il est mort en 1813.

Tricklir a laissé la réputation d'un des plus habiles violoncellistes de son temps : on peut le considérer comme le chef de la grande école de Dresde, qui a eu depuis, dans Dotzauer et Kummer, de si illustres représentants, et qui aujourd'hui encore brille parmi les meilleures de l'Europe.

Il a été gravé de Tricklir : numéro 1 à 7. Sept concertos pour le violoncelle. Paris, Sieber; et deux œuvres de sonates avec basse également publiées à Paris.

Nous connaissons une œuvre de ces dernières, dont voici le titre exact :

Six sonates pour le violoncelle dédiées aux vrais amateurs du chant et de l'harmonie par Tricklir, premier violoncelle à la Cour électorale de Dresde. Paris, Imbault. Cette musique est très-bien faite et très-intéressante, et indique un maître de premier ordre. La VIe sonate est une belle étude pour le violoncelle.

Vandini (Antonio). — Premier violoncelle à l'église de Saint-Antoine de Padoue. Les Italiens disaient de lui qu'il jouait

avec une telle expression que son instrument semblait parler. Il fut pendant toute sa vie l'ami intime de Tartini, avec lequel il se trouva à Prague en 1723, et ensuite pendant trois années au service du comte de Kinsky. Depuis cette époque il ne quitta plus Padoue, où il vivait encore en 1770 dans un âge très-avancé. Nous ne connaissons aucune composition de Vandini.

WEIGL (FRANZ-JOSEPH). — Né en Bavière en 1740. Il était premier violoncelle de la musique du prince Esterhazy pendant que Haydn était son maître de chapelle; il fut ensuite membre de l'orchestre de l'Opéra et de la chapelle impériale à Vienne, où il mourut en 1820.

FIN DU TOME DEUXIÈME.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES NOMS PROPRES CONTENUS DANS CE VOLUME.

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

FIN DE LA TABLE DES NOMS CITÉS.

PARIS. — Impr. J. CLAYE. — A. QUANTIN et Cie, rue St-Benoît. — [1008 .

